

مكتبة الأسرة
٢٠٠٣

د. عز الدين إسماعيل

الفن والانفس



لوحة للفنان بيكاسو

الفكرية



الأعمال

الفن والإنسان

سـداءع ٢٠٠٧

حوم الدكتور / السيد عبد الحليم الزيات
مهورية مصر العربية

الفن والإنسان

د. عز الدين إسماعيل



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣
مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك
(سلسلة الأعمال الفكرية)
إشراف: مصطفى غنايم

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

الفن والإنسان

د. عز الدين إسماعيل

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان : محمود الهندي

الإخراج الفني والتنفيذ:

صبرى عبدالواحد

الإشراف الطباعي:

محمود عبدالمجيد

المشرف العام :

د. سمير سرحان

على سبيل التذكير:

لا سبيل أمامنا للتقدم والرقى وملاحقة العصر إلا بالمزيد من المعرفة الإنسانية.. نور يهدينا إلى الطريق الصحيح، ولأن مكتبة الأسرة أصبحت أهم زهور حدائق المعرفة نتسم عطرها ربيعاً للثقافة المصرية الأصيلة.. فإننا قطعنا على أنفسنا عهداً ووعداً ليس لنا إلا الوفاء به لتثمر شجرة المعرفة عطاءً للأسرة المصرية.

د. سمير سرهان

«إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان»

أرنست فشر

من أبرز نقاد الفن الاجتماعيين

في العصر الراهن

«ليس الفن لهوًا أو مجرد ترف ، مهما
يكن هذا الترف رفيعًا ، بل الفن ضرورة ملحة
من ضرورات النفس الإنسانية في حوارها
الشاق المستمر مع الكون المحيط بها . فإذا
صح القول ألا فن بلا إنسان فينبغى القول
كذلك ألا إنسان بلا فن» .

رينيه ويج

أستاذ سيكولوجية الفنون التشكيلية

في «الكوليج دي فرانس»

افتتاح يسير

وهو يسير لأنتى سأكتفى فيه بأن أحيل القارئ الكريم إلى قراءة عبارات «ويج» و«فشر» السابقة مرة أخرى مع مزيد من التأمل فيها . عند ذاك تتكشف له مجموعة من الحقائق العامة التى يصح أن نعدّها المنطلقات الأساسية لكتابنا هذا من حيث منهجه وغايته .

فالأول أستاذ لسيكولوجية الفن ، والثانى ناقد اجتماعى ، ولكنهما يلتقيان عند حقيقة عامة واحدة ، هى أن الفن والإنسان عنصران متلازمان أبداً ، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ، وأن تاريخهما واحد . ومن ثم تصبح أى دراسة للفن بمعزل عن الإنسان المبدع دراسة قاصرة .

وهذا منطلق أساسى فى دراستنا هذه .

ومن جهة أخرى يوحى إلينا التقاؤهما عند هذه الحقيقة العامة بأنهما - رغم اختلاف منهجهما - يسعيان إلى تحقيق هدف واحد ، هو تحقيق طبيعة هذا التلازم بين الفن والإنسان ، والتأثير المتبادل بينهما . فالعلاقة بين الفن والإنسان علاقة ديناميكية ، تتشكل معطياتها دائماً وفقاً للظروف الحضارية التى تعيش الشعوب والأفراد فى إطارها .

وهذا يسلمنا إلى منطلق آخر فى دراستنا هذه ، وهو أن تطور الأساليب الفنية عبر الزمن ، فى الحضارات المختلفة ولدى الشعوب المختلفة - إنما كان انعكاسًا لتطور الجماعة البشرية ذاتها ، بل ضرورة يفرضها هذا التطور .

ثم منطلق آخر نستشفه من هذه الحقيقة نفسها ونحاول أن تتمثله فى دراستنا هذه ، وهو أن النفس البشرية - رغم كل ما لها من خصوصية لدى الفرد المبدع - هى فى وجودها الظاهرى نفس جماعية ، تتحرك مع الجماعة أو بالجماعة . ومن ثم يمكن اكتشاف نوع من الانسجام بين الحقيقة النفسية والحقيقة الاجتماعية فى تفسير الظاهرة الفنية أو فى فهم أبعادها ودلالاتها . وهذا ما اجتهدنا فى محاولة الالتزام به فى هذه الدراسة .

بقى أن نقول إننا لم نشأ بهذه الدراسة أن نكتب تاريخًا مفصلًا لعلاقة الفن بالإنسان منذ العصر البدائى إلى العصر الراهن ؛ فمثل هذه الدراسة تحتاج إلى مجلدات ضخمة لا يتسع لها الوقت والجهد ، بل شئنا أن نحقق - من خلال عبورنا السريع نسبيًا بهذا التاريخ الطويل - فكرتنا الأساسية فى توضيح حقيقة ذلك التلازم بين الفن والإنسان فى تطورهما الدائب .

إنها إذن رحلة عبر التاريخ ، ولكنها أشبه شىء برحلة حول العالم فى شهر أو شهرين ، تتوقف فيها الرحالة عند أبرز المعالم الرئيسية الدالة فى كل بلد يزوره .

أما مادة الدراسة نفسها فجزء منها يرجع إلى مطالعات فى كتب
أجنبية ، بلغاتها أحياناً ومترجمة إلى العربية أحياناً ، وجزء آخر إلى أفكار
ترسبت فى نفسى خلال ما يزيد على ربع قرن من الاهتمام بقضايا الفن
ومشكلاته ، ثم جزء أخير هو ما أعبر فيه عن وجهة نظر خاصة ، أو اقترح
فيه تفسيراً جديداً .

وكل ما أرجوه - بعدئذ - أن تحقق هذه الدراسة هدفها .
والله الموفق .

عز الدين إسماعيل

القاهرة فى ١٤/٣/١٩٧٤

الفصل الأول

بداية البداية

«نشأ الفن مع الإنسان منذ بدأت الحياة الإنسانية» .

عبارة لا يمكن أن يختلف على صحتها واحد ممن يدرسون تاريخ الإنسان ، سواء من الوجهة النفسية أو الوجهة الاجتماعية . ولكن هذه العبارة على بساطتها ، ومع تسليم الجميع بها ، تتضمن ثلاث مشكلات من أعوص المشكلات التى واجهها العقل البشرى فى حياته ، وهى : مشكلة الحياة الإنسانية ذاتها وكيف بدأت ، ثم نشأة الفن نفسه ، بوصفه عملاً مرتبطاً بالإنسان ومستقلاً فى ذاته فى الوقت نفسه ، وأخيراً مشكلة الضرورة التى ربطت بين الفن والإنسان ، وأوجبت هذا التلازم بينهما على مر الزمن .

ولن نتعرض الآن للفروض التى وضعت لتفسير ظهور النوع البشرى بالشكل الذى هو عليه الآن على وجه الأرض ؛ فليس هذا ما يؤثر كثيراً فى موضوعنا . ولنبدأ من اللحظة التى استوى للإنسان فيها كل مكوناته وكل صفاته التى هو عليها .

وقد عرف «توما الأكوينى» الإنسان بقوله : «إنما الإنسان عقل ويد» . والمعروف أن وظيفة العقل التفكير ، ووظيفة اليد الفعل أو العمل . وفى المرحلة الأولى من الحياة الإنسانية كانت اليد هى الأداة التى فتحت العقل ونشطت وظيفته ، فعن طريق اليد راح الإنسان الأول يستكشف ،

ثم راح العقل يربط من خلال ما استكشفته الأيدي بين الفعل والنتيجة ، فتكونت له من خلال ذلك معرفة مباشرة .

وهنا قد يثور فى نفوس بعض الناس هذا السؤال :

هل نعى بهذا أننا لا نفكر فى الشئ قبل أن نفعله ؟

وبديهى أننا لا نتحدث هنا عن البشرية بعد أن بلغ العقل مبلغ النضج ، بل عن المرحلة الأولى التى بدأ فيها العقل يمارس وظيفته . ومع ذلك ففى وسع المرء أن يراقب طفلاً يحاول أن يفك عقدة فى حبل مثلاً؛ فهو عندئذ لا يفكر بل يجرب . ثم شيئاً فشيئاً ، ومن خلال التجربة بيديه ، يستكشف كيفية ربط العقدة ، وأفضل الطرق لحلها .

ولكن ما علاقة هذا بالفن ؟

طبيعى أنه فى أول مراحل الحياة البشرية لم يكن هناك فن بالمعنى المفهوم لنا الآن ، بل كان هناك استكشاف لوسائل وأدوات تعين الإنسان على الحياة . ومن نشأ الوعى الخلاق لدى الإنسان الأول عندما استخدم يده فى صنع هذه الأدوات . وهو لم يصنعها إلا بعدما استكشف أنها نافعة له . فقطعة الحجر مثلاً ذات الحافة القاطعة التى التقطتها يده للمرة الأولى جعلته يستكشف فيها إمكانية أن تحل محل أسنانه وأظافره فى تمزيق الفريسة أو تقطيعها . وبعد مضى زمن طويل من استكشاف الإنسان الأول لهذه الإمكانيات راح يصنع أدواته على غرار تلك الأدوات

الطبيعية القديمة ، بعد أن أدخل عليها بعض التعديل ، لكي تكون أحسن أداءً لوظيفتها .

وإذن فقد بدأ الإنسان عمله بمحاكاة الطبيعة . وفى وسعنا أن نقول إنه فى نفس الوقت قد أخذ يستقل عن الطبيعة ، بل أخذ يجندها فى خدمته . وفى بيان هذا نقول : إن فى عملية المحاكاة هذه شيئاً سحرياً قد مكن الإنسان من السيطرة على الطبيعة . فعندما كان المرء يقلد حيواناً ، سواء بأن يتخذ لنفسه شكلاً كشكله ، أو يصدر صوتاً كصوته - كان فى مقدوره عند ذاك أن يجذبه ويستدرجه إلى مسافة أقرب إليه ، ومن ثم تقع الفريسة فى يده على نحو أيسر . ومنذ ذلك الوقت بدأ إنسان ما قبل التاريخ فى إضفاء أهمية بالغة على كل أشكال التماثل والتشابه .

ويعد استكشافه للظواهر والأشياء المتماثلة أو المتشابهة أول خطوة خطاها فى سبيل إدراك الطبيعة والعالم من حوله ؛ إذ أنه تمكن بهذا من تصنيف الأشياء المتشابهة ، وإدراك ما بينها من علاقات ، فجعل على كل مجموعة متجانسة رمزاً .. يستوى فى هذا الكائنات الجامدة والكائنات الحية . وعلى هذا النحو تتحول الأشياء إلى رموز وأسماء ومفاهيم . وقد أصبحت معرفة الرمز أو الاسم تعنى امتلاك الشيء المرموز له أو المسمى بذلك الاسم ، والسيطرة عليه .

وربما بدا لبعض الناس أن هذا التصور القديم لا يعدو أن يكون

تصورًا خرافيا ، ولكننا لا نحكم الآن على هذا التصور ، ومع ذلك فإن صحة التصور أو خطأه إنما يتحققان من خلال الممارسة العملية . وفى سعى الإنسان القديم للسيطرة على الطبيعة من خلال هذا التصور ما يبرر اعتقاده ولا شك فى أنه - وهو المبتدئ - فى ملاحظة قوانين الطبيعة ، وكشف علاقة العلة والمعلول ، وإقامة عالم وواع تؤلفه الرموز الاجتماعية والكلمات والمفاهيم والمصطلحات - لا شك فى أنه وصل إلى نتائج خاطئة لا تقع تحت حصر ، وفى أن اعتماده على التشابه أضله سواء السبيل ، فكون كثيرا من الأفكار المغلوطة من أساسها . ومع ذلك فهو عندما أوجد الفن كان قد كشف لنفسه وسيلة حقيقية لزيادة قوته وإثراء حياته . ولتأخذ مثلاً رقص القبائل المحموم قبل الصيد ، فقد كان يؤدي إلى زيادة شعور القبيلة بقوتها . ولتأخذ رسوم الحرب وصيحاتها ، فقد كانت تؤدي إلى زيادة المحارب عزماً وتصميماً ، كما كانت تساعد على إرهاب العدو . وإذا نظرنا إلى رسوم الحيوان على حوائط الكهوف ، وجدنا أنها كانت تبعث فى نفس الصياد الشعور بالأمن والتفوق على أنواع الحيوان التى يطاردها^(١) .

وطبيعى أن هذه التصورات - أو إن شئنا المعتقدات - تكشف لنا عن بواكير التصورات السحرية لدى ذلك الإنسان القديم ، ذلك الكائن الذى أحس بنفسه ضعيفاً أمام الطبيعة الخطرة وأمام المجهول ، فوجد فى

(١) انظر اللوحة رقم (١) .

السحر صوتاً عظيماً له ، فراح يمارس الأعمال والأقوال والأصوات والحركات الإيقاعية وما شابه ذلك بوصفها جميعاً أدوات أو وسائل يحتذى بها من الأخطار التي تهدده من جهة ، ويخضع بها الطبيعة بكائناتها الجامدة والحية على السواء ، من جهة أخرى . إن هذه الأدوات جميعاً تعمل بقوة السحر ، وهذه هي نفحة الفن ومبعثه في تلك البدايات السحيقة في تاريخ الإنسان ، ومن ثم يقول «فشر» - المؤرخ الاجتماعي للفن :

«إن الوظيفة الأساسية للفن كانت منح الإنسان القوة إزاء الطبيعة أو إزاء العدو أو إزاء رفيق الجنس أو إزاء الواقع ، أو قوة لدعم الجماعة الإنسانية . فلم يكن للفن في فجر الإنسانية بالجمال غير أو هي الصلات ، ولم يكن له بالنوازع الاستيطانية صلة على الإطلاق ، بل كان أداة أو سلاحاً في يد الجماعة الإنسانية في صراعها للبقاء» .

فإذا اتفقنا على أن الطابع السحري في التصور كان يلبي حاجة الإنسان القديم في مواجهته للطبيعة بظواهرها المخيفة ، وللمجهول الذي يخشاه ، فهل يكفي - حين نتحدث عن نشأة الفن الأولى - أن نعزوها إلى هذا الطابع أو العنصر السحري ؟ إنه عنصر جوهري بطبيعة الحال ، ولكنه ليس بالضرورة العنصر الوحيد ؛ فإن ظهور الفن في حياة الإنسان كان ظاهرة جديدة من غير شك ، وكل ظاهرة جديدة هي نتيجة مجموعة من العلاقات الجديدة التي تكون أحياناً شديدة التعقيد . ومن ثم لا بد أن

ندخل فى اعتبارنا لنشأة الفن الأولى حواس الإنسان وانعكاس الأشياء عليها ؛ فربما كان لجاذبية الأشياء اللامعة والبراقة المشعة ، ولجاذبية الضوء الخارقة ، دورها فى مولد الفن . وكذلك المغريات الجنسية بأنواعها، كالألوان الصارخة والروائح النفاذة ، والجلود الجميلة ، والريش الرائع ، فى دنيا الحيوان والطير - كل ذلك وما هو من قبيله ربما كان من أهم الحوافز التى أظهرت الفن . بل ينبغى كذلك أن نأخذ فى الاعتبار التكوين البيولوجى للإنسان ، كنبض القلب وحركة التنفس والسير فى خطوات منتظمة ؛ فكل ذلك يحمل نوعاً من التكرار الإيقاعى يشعر معه الإنسان بالارتياح ، فإذا اضطرب هذا الإيقاع أحدث أثراً غير سار . وقد يتمثل الإيقاع فى الفنون على هيئة تكرار لعنصر ثابت ، وعلى هيئة تناسب وسمتريه . وهكذا تتداخل عناصر كثيرة ، بعضها ينتمى إلى التكوين الإنسانى نفسه وبعضها ينتمى إلى التكوينات الطبيعية ، لكى تضع أيدينا على التعقيد الشديد الذى يكتنف عملية ظهور الفن إلى الوجود .

والحق إن نشأة الفن لا يمكن استيعاب أبعادها الحقيقية كاملة دون معرفة نشأة الإنسان نفسه ؛ إذ توشك النشاطان أن تكونا نشأة واحدة . وليس هذا على سبيل المجاز ، بل على سبيل الحقيقة التاريخية .

حقاً إن علماء الطبيعة يقرون عمر الإنسان بملايين السنين، فى حين يعزو علماء الآثار نشأة الفن البدائى إلى مبدأ العصر الحجري الحديث، أى منذ عشرين ألف سنة قبل الميلاد . ولكن ينبغى أن نفرق بين نشأة الفن .

الأولى والفن البدائي ؛ فمولد الفن قد ارتبط بمولد الإنسان نفسه منذ اللحظة الأولى . ومعنى هذا أننا حين نتحدث عن نشأة الإنسان الأولى ، ومن ثم عن نشأة الفن ، لا نملك إلا مجموعة من الفروض ، أما بالنسبة للفن البدائي فإن قربه النسبي فى التاريخ قد أتاح الفرصة للكشف عن بعض آثاره فى مناطق مختلفة من العالم .

وحين ندرس الفن البدائي نلاحظ أنه لم يكن نمطاً واحداً فى كل البيئات وكل الأزمان ، بل نجده يختلف باختلاف الظروف البيئية ، المكانية والزمانية ، التى عاش فيها الإنسان . لقد كان الكهف هو المقر الأول لسكنى الإنسان البدائي ، ثم انتقل الإنسان فى مرحلة تالية من الكهف إلى سكنى الكوخ المصنوع من فروع الشجر ، ثم كانت المرحلة الثالثة التى وضعته على أعتاب الحضارة ، وهى المرحلة التى ابتنى لنفسه فيها مسكناً . وقد صاحب كل مرحلة من هذه المراحل أسلوب من الحياة ؛ ففي مرحلة سكنى الكهوف كان الإنسان يعيش على القنص ، وفى مرحلة سكنى الأكواخ كان يعيش على رعى الماشية ، وفى مرحلة سكنى البيوت كان يعيش على الزراعة . ولا شك فى أن كل أسلوب من أساليب الحياة هذه كانت له مقتضيات من الوسائل والألات تختلف عن غيرها ، كما تغير نوع العلاقات التى تربطه بالطبيعة وبغيره من البشر . وفى تناسق تام مع هذه التغيرات كان أسلوب الفنان يتغير .

ولنضرب مثلاً لذلك :

لنأخذ أوروبا مثلاً ؛ فقد كانت موطنًا لفن متناه فى القدم ، وكان البدائيون من سكانها يعيشون فى المناطق التى تكثر بها الكهوف ، كالمنطقة الواقعة شمالى جبال البرانس وجنوبها ، وكانوا وقتئذ يعتمدون فى حياتهم على الصيد . ومن أجل ذلك غلبت على رسومهم فى الكهوف صور الحيوان . ثم انتقلوا بعد ذلك إلى رعى الماشية ، وكان أغلب إنتاجهم الفنى فى تلك الفترة من تماثيل الحجارة والعاج والعظم ، منحوتة أو محفورة بالأزاميل الصوانية ، أو من تماثيل مشكّلة من الطين . وهذه التماثيل وتلك كانت تمثل الإنسان فى شتى مظاهر حياته ، أو الحيوان الذى كان يشاطره الحياة وقتذاك ، سواء ما كان صديقًا له ، كالكلب والحصان ، أو عدوًا ، كالوعول والثيران الوحشية . أما فى المرحلة الأخيرة ، مرحلة الاستقرار والزراعة ، فقد مست الحاجة إلى التجمع والتعاون بين الأفراد ، واهتدى الإنسان إلى بناء مسكنه من قوالب الطين . وقد كان التجمع سببًا لإثارة بعض المشكلات لديهم ، فكان عليهم أن يتعلموا كيف يواجهونها ، ومن ثم نشأت التقاليد التى تتصل بعلاقة الأفراد بعضهم فى الأسرة الواحدة ، وعلاقة الأسرة بغيرها ، وهى صورة التجمع التى تطورت بعد ذلك إلى العشيرة فالقبيلة فالمدينة . وعند ذاك أخذ الإنسان يدخل الطور الحضارى . وفى كل هذه المراحل كان الفن جماعيا ، ولم يشذ عن هذه القاعدة إلا ظهور الساحر أو الكاهن ، الذى كان يمارس عمله منفردًا .

أترأنا بذلك نعد السحر والكهانة ضرباً من الفن ؟

إنها من غير شك أصل من أصوله ؛ فقد عمل الساحر والكاهن بالكلمة وبالفعل ، إيماناً بالقوة القديمة للكلمة، حيث تصبح الكلمة هي الشيء نفسه، أما الفعل فيتمثل في الحركات الطقوسية التي تصاحب التعزيمة أو التعويذة، والتي توشك أن تكون أول خطوة في طريق الإنسان نحو العمل الدرامى . وفى كتاب «روث بندكت» عن «أسس الحضارة» مثال عن عراف من جزيرة «دوبو» كان يريد أن ينزل بأحد الأعداء مرضاً مهلكاً ، فيقول : «حتى تحدث التعويذة أثرها نجد العراف يقلد مقدماً عذاب المراحل الأخيرة للمرض الذى يتلى به الشخص المقصود ، فينكفى على الأرض ، ويصبح متشنجاً ، لأنه بذلك وحده ، وبعد التقليد الدقيق لأثار المرض ، يمكن للرقية أن تحدث أثرها» . وهذه هي التعويذة التى تستخدم للابتلاء بمرض «الجانحوزا» ، ذلك المرض الرهيب الذى يأكل لحم الإنسان كما يأكل طائر أبو قرن - الذى أطلق اسمه على هذا المرض - جذوع الأشجار بمنقاره الكبير الحاد . ونقول هذه التعويذة : «أبا قرن يا ساكن سيجا سيجا ، فى قمة شجرة لوانا ، اقطع ، اقطع ، ومزق من الأنف ، من الصدغين ، من الحلق ، من الردف ، من عظمة اللسان من السرة ، من الظهر ؛ من الكلى ، من الأحشاء ، اقطع ومزق ، أبا قرن يا ساكن تو كوكو ، فى قمة شجرة لوانا ، إنه ينكفى منحنيًا ، ينكفى ممسكاً ظهره ، ينكفى عاقداً ذراعيه أمامه ، ينكفى ويدها على كليتيه ، ينكفى وذراعه تحيطان

برأسه ، ينكفى على نفسه مرتين ، ناثحاً صارخاً . إنها تطير إلى هناك ،
بسرعة تطير إلى هناك » .

هذه الأقوال ، مصحوبة بالأفعال ، توشك أن تكون الصورة الأولى
لصورة أخرى مازلنا نراها حتى اليوم ، وهى صورة الشاعر الذى لا يكتفى
بأن يقرأ على الآخرين شعره ، بل يلقيه عليهم بطريقة خاصة تصحبها
الانفعالات والحركات المختلفة التى توافق الكلمات . ومهما يكن من أمر
فردية العمل الذى كان الساحر أو الكاهن يقوم به فالمؤكد أن هذا العمل
كان يمثل - برغم ذلك - حاجة اجتماعية فى زمانه . ومن ثم يظل فن
الإنسان القديم والفن البدائى فى مراحل المختلفة عملاً جماعياً بصورة
أساسية .

وربما كانت هذه السمة الجماعية أشد ظهوراً فى مرحلة الاستقرار
الزراعى ، حيث اقتضت ظروف المجتمع الجديد ومشكلات الأفراد فيه
ظهور الرياسات والزعامات ، واستقرار مجموعة من الأعراف والتقاليد التى
يرجع إليها عند الحاجة . وقد صحب هذا من غير شك وعى من نوع
جديد ، حيث وجد الإنسان نفسه لأول مرة يواجه مشكلة مصيره ، وتقضى
فكرة الفناء بعد الموت مضجعه ، فيتساءل : « أين أذهب بعد موتى ؟ أى
قوة تلك التى تتحكم فى مصيرى ؟ وأين مكانها ؟ » . ومن ذلك الشعور
تولد الدين ، وتولدت معه مظاهر العبادة وطقوسها ، من رقص وتقديم
للقرابين وتضرع للآلهة ودعاء . وعند ذاك مست الحاجة إلى تخصيص

أماكن بعينها تقام فيها هذه الطقوس ، ومن ثم ظهرت بيوت العبادة إلى جانب بيوت السكن . ولقد عثر بمقاطعة «بريتانى» فى فرنسا على آثار الأماكن التى أعدها البدائيون فى تلك الجهات لأغراض العبادة . وتتكون هياكلها من كتل حجرية طويلة ، غرست عمودية فى الأرض ، وكانت قواعدها أكثر اتساعاً من رؤوسها . ويبدو أن تطوراً تناول وضع هذه الأحجار فيما بعد ، فوضعت أفقية على كتل حجرية ، فلما ظهرت عبادة الشمس كانت هذه الهياكل من قوائم حجرية ، تغرس فى الأرض على محيط دائرة ، وتستوى من فوق هذه القوائم أعتاب حجرية أفقية الوضع .

وهكذا اقتضت العبادات وطقوسها إقامة أماكن العبادة ، التى ظل الإنسان ومازال حتى اليوم يفتن فى تشييدها . وليس من العسير أن يجد المرء علاقة وثيقة بين طرز المعمار التى استخدمت فى أماكن العبادة عبر التاريخ ونوع العبادات والطقوس التى كانت تجرى فيها .

ويحق لنا الآن أن نفهم من كل ما مضى أن الفن البدائى كان مرتبطاً فى كل أحواله وصوره بغاية نفعية تهتم الجماعة . وقد يبدو هذا واضحاً فى صنع الإنسان البدائى لأدوات الصيد والزراعة وأواني الطعام وما أشبه ، ولكننا قد نتساءل : أى نفع كان الإنسان البدائى يرجوه من صنعه لتمثال مثلاً ؟ وكذلك أى غاية نفعية كان يرتجىها من الرقص والغناء وما أشبه من الطقوس الجماعية ، دينية كانت أم غير دينية ؟

وفى الإجابة عن هذا التساؤل نعود فنقول : إن الحادث الأول الذى حدث له حين أمسك بقطعة من حجر الصوان ونحت منها تمثالاً - هذا الحادث ربما كنا نجعل الدافع إليه على وجه التحديد ، ومن ثم لا تتحدد أمامنا غايته النفعية . ولكننا لو رجعنا إلى فكرة التماثيل الأولى التى استكشفها الإنسان القديم بين مجموعات الأشياء ، وأضفنا إلى ذلك العقيدة الروحانية التى تجعل صورة الشيء مماثلة له ، لأمكننا فهم الدافع البعيد الذى دفع بأول إنسان إلى صنع تمثال من الحجر ؛ فقد صار عن طريق هذا التمثال يمتلك الشيء الذى يمثله هذا التمثال فى قبضته ، ومن ثم صار قادراً على التحكم فيه . ولنتذكر هنا العجائز عندنا حتى اليوم ، ماذا تصنع الواحدة منهن حين يصاب شخص بوعكة ، ويظن أن سبب ذلك إصابته بعين أحد الحاسدين له . إنها تأتى بقطعة من الورق ، وتسوى أطرافها وجوانبها بحيث تأخذ الشكل الإنسانى . وعندئذ يصبح هذا الشكل تجسيمياً لشخص الحاسد ، ولكنه الآن مائل بين يديها ، تتصرف فيه كيف تشاء . عند ذاك تأتى بإبرة وتغرسها فى موضع العين من الصورة وهى تتمم بكلمات تأمر فيها العين أن تنفقى ، وكأنها بهذا قد ألحقت الأذى بعين الشخص الحاسد نفسه . وهى إذ تلحق الأذى بعين الحاسد تتيح للمريض الذى أصابته تلك العين أن يبرأ من علته .

وهكذا يصبح امتلاك الصورة امتلاكاً للأصل الذى تمثله . ولا يختلف التمثال عن هذا فى شيء . ومن ثم تظهر لنا الغاية النفعية التى

حققتها الإنسان الذى صنع أول تماثال ؛ فعن طريق هذا التماثال كان يستطيع أن يدفع عن نفسه الشر ويجلب لها الخير . أما بالنسبة للرقص والغناء والطقوس الجماعية فإن غايتها النفعية لدى الإنسان البدائى واضحة. فقد كانت هذه الطقوس تحقق له شعور الانتماء إلى الجماعة والتجانس معها ، وهو شعور يشيع فى نفسه السكينة والطمأنينة . وقد يقال من الوجهة النفسية إن مشاركته فى هذه الطقوس - وهى فى بعض الأحيان تشمل أعمالاً عنيفة تنهك البدن - إنما تحقق له نوعاً من التخلص من طاقته الزائدة ، ومن أعبائه الروحية على السواء . ولو أننا شاهدنا بعض القبائل فى وسط إفريقية فى احتفالاتها الخاصة ، وكذلك بعض القبائل الهندية ، لرأيناهم كيف يتصببون عرقاً لعنف الجهد الذى يبذلونه . ولا يخلو الأمر من أن نرى الواحد منهم وقد سقط فى حلبة الرقص من الإعياء . ومهما يكن الأمر فى هذا التفسير النفسى فالمؤكد أن الطابع الجماعى له أهميته البالغة ، لأن هذه الطقوس لم تكن لتمارس إلا فى الجماعة ومعها . وعن طريقها يحقق الإنسان لنفسه التماثل مع سائر أفراد قبيلته ؛ لأن فقدان هذا التماثل يعرضه للخطر ؛ الخطر الداخلى الذى تلحقه به القبيلة نفسها ، والخطر الخارجى الذى يتحتم عليه أن يواجهه حين يصبح وحيداً معزولاً . ولعلنا نذكر هنا كيف كان العرب فى جاهليتهم ينبذون الخارج عن نظم القبيلة وتقاليدها ، ويطردونه ، ويسمونهم لذلك «الخليع» .

ولا تتمثل لنا هذه الظاهرة فى عالم الإنسان وحده ، بل نجدها كذلك فى عالم الحيوان ، مرتبطة بغريزة النوع الفطرية . يقول «فشر» : «هذه الغريزة تدفع الحيوان إلى النظر بعين الريبة والشك إلى كل من يخرج من أفرادها عن المظهر المعتاد أو السلوك المعتاد ، إلى جميع الشواذ والفلتات ، فهى ترى فيها - غريزياً - أفراداً خارجة على القبيلة ، لابد من قتلها أو طردها خارج الجماعة الطبيعية» .

وهكذا تتمثل الظاهرة فى عوالم الحيوان وعالم الإنسان . وإذا كان هذا السلوك يتم فى عالم الحيوان بالغريزة فإن الأمر بالنسبة لعالم الإنسان يختلف ، حيث صار الإنسان كائنًا واعيًا بسلوكه وبدلالة هذا السلوك . فهو حين يشارك الجماعة فى رقصاتها أو أناشيدها أو عباداتها يكون على وعى بقيمة هذا الفعل وجدواه . إنه وسيلته إلى التلاؤم والانسجام مع جماعته . وعلى هذا النحو يمكننا أن تتمثل الغاية النفعية الكامنة وراء الفن البدائى . ولكن هل يعن هذا حقاً أن هذا الفن كان خلّوًا من أى قيمة جمالية ؟ وكيف نفسر محاولة بعض الفنانين المحدثين الرجوع إلى الفن البدائى لاستلهامه ؟

إن القيمة الجمالية خبرة اكتسبها الإنسان من خلال الممارسة الطويلة ، وقد جاءت تالية للقيمة النفعية . ولذلك فمن حقنا أن نستكشف فى أعمال البدائيين الفنية بعض القيم الجمالية ، وربما كانت البراءة

والبساطة والتلقائية هي تلك القيم الماثلة فيها ، التي صارت تشد إليها بعض الفنانين المحدثين . ولكن الفنان البدائي نفسه لم يكن على وعى بهذه القيم . إن كل ما كان يدركه من عمله هو أنه يصنع آلة حادة قاطعة ، أو وعاء ، أو صورة لحيوان ، أو تمثلاً لشخص . لكننا هنا قد نتساءل حقاً : هل كان أميناً مثلاً في نقل تفصيلات الشيء الذي يصوره أو يجسمه في تمثال ، أم أنه كان يصور الأشياء ويجسمها على هواه ؟ وفي هذه الحالة لا نستطيع كذلك أن نعمم الحكم على الفن البدائي ؛ فالغالب أن الفنان البدائي لم يكن يأبه بالتفصيلات أو يحرص عليها ، لأنه لم يكن ينقل عن نموذج مائل أمامه ، بل كان يجتر الأشكال من ذاكرته فيسجلها بعد أن يلعب فيها خياله الساذج دوراً يجنبها فيه صفة المطابقة لما هو في الواقع . ومع ذلك فهناك حالات نجد فيها الأعمال الفنية البدائية حريصة على تسجيل الواقع بتفصيلاته وحرفيته ، كما هو الحال عند بعض القبائل التي ما تزال تمثل المرحلة البدائية في تطور الإنسان ، كقبائل البوشمان الأفريقية ، وجماعات المكسيك الفطرية . وقد عرفت طائفة من الجماعات الفطرية بصورها التي تحمّل المظهر الخارجى صور الأعضاء التي تقع من ورائه ، كالشرايين والعظام والعضلات ^(١) . وهو أسلوب أطلق عليه حديثاً اسم «أشعة إكس» . وإلى جانب هذا الأسلوب وذاك نجد بعض الأعمال الفنية ، بخاصة في مجال التصوير ، يغلب عليها الطابع التجريدى . وهي

(١) انظر اللوحة رقم (٢) .

أعمال يتحقق فيها نوع من الانسجام والإيقاع والسمتية بين الخطوط والأشكال والألوان .

وهكذا نجد الفن البدائي لدى الجماعات والقبائل المختلفة فى البيئات والأزمان المختلفة لا يلتزم بأسلوب واحد ، بل تتعدد فيه الأساليب . على أن الظاهرة الفنية الوحيدة التى يشترك فيها كل الفن البدائي هى خلوه من «المنظور»^(١) .

والمنظور هو الأسلوب الذى يأخذ فى الاعتبار كيفية ظهور الشيء المصوّر من زاوية الرؤية التى ينظر إليه الفنان منها ، من حيث سقوطه تحت مستوى النظر أو فوق مستوى النظر ، ومن حيث قرب بعض أجزائه وبعد بعضها ، وأخيرًا من حيث اتجاه الضوء الساقط عليه . لم يلتفت الفنان البدائي إلى شيء من ذلك ، مع أنه لابد أن يكون قد أدرك العلاقة بين الأجسام وبين الفضاء حين أمسك بيده قطعة حجر ، وأحس أنها تشغل حيزًا فى الفضاء بأبعاده الثلاثة .

على أن ظاهرة خلو الفن البدائي من المنظور ربما أمكن تفسيرها كذلك فى ضوء حقيقة أن المنظور يعكس رؤية الإنسان الفرد للشيء فى حالة خاصة ، فى حين كانت الغاية الجماعية هى الهدف الأول من عمل الإنسان .

(١) انظر اللوحة رقم (٣) .

ومهما يكن من شيء فإن الفنان البدائي لابد أن يكون طوال المراحل البدائية المختلفة قد اكتسب خبرة حرفية استنبط لنفسه منها على مر الزمن مجموعة من التقاليد الفنية ، واكتسب كثيرًا من المهارات؛ فليس من المعقول أن ينتقل الإنسان من العصور البدائية إلى عصر الحضارة فجأة ، ودون أن يكون قد حصل الخبرات اللازمة لمواجهة الحياة فى إطار هذه الحضارة ، ومنها الخبرة الجمالية ، بل لنقل إنه إنما صنع الحضارة من حصيلة هذه الخبرات .

الفصل الثانى

الفن المصرى القديم

انتهينا فى الفصل السابق من الحديث عن قضية ظهور الفن مع ظهور الإنسان ، وعن الصفات الأساسية التى ميزت الفن منذ هذه النشأة ، من الارتباط بصورة العمل ، وبقوة السحر ، وبالصيغة الجماعية . ثم تحدثنا عن مراحل الفن البدائى المختلفة ، والخبرات الجمالية التى لابد أن يكون الإنسان قد اكتسبها فى تلك العصور حتى قرب نهاية العصر الحجرى الحديث ، من حياة الكهوف واحتراف الصيد ، إلى حياة الأكواخ واحتراف الرعى ، إلى حياة البيوت واحتراف الزراعة . وقد توقفنا بالإنسان وفنه فى الفصل السابق على أبواب عصر الحضارات ، ذلك العصر الذى عرف فيه الإنسان التجمع الكبير فى شكل الدولة ذات الحاكم ، وذات النظام الاجتماعى والدينى الموسع ، وذات الفن الذى يرتبط بهذا الإطار العريض المعقد من الحياة . وفى هذا الفصل نود أن نتوقف مع الإنسان فى أكبر الحضارات القديمة التى أقامها ، وما أنشأه فيها من فن ، ونعنى بذلك الحضارة المصرية القديمة .

ولكن متى بدأت الحضارة المصرية القديمة ؟

إذا أخذنا بأن الحضارة مجموعة من المعتقدات المشتركة التى تدين بها الجماعة ، وأسلوب فى الحياة وفى الإنتاج تتبعه هذه الجماعة ، ففى وسعنا عندئذ أن نقول إن الحضارة المصرية القديمة كانت قد أخذت

سمتها فى وادى النيل قبل ما يعرف بعصر الأسرات . وحين اتحد شطرا
الوادى فى عهد الأسرة الأولى وظهرت الدولة الموحدة التى يحكمها
ملك واحد ، كان ذلك تنويجاً لحركة الإنسان نحو التكامل الاجتماعى ،
وايذاناً بقيام الضمانات الكفيلة بقيام الإنسان بممارسة الحياة بالأسلوب
الذى ارتضاه ، وفى ظل المعتقدات التى آمن بها ، فى هدوء واطمئنان .
ويحق لنا هنا أن نتساءل عما إذا كان المصرى القديم قد كون معتقداته
قبل قيام هذه الدولة الموحدة ، أعنى قبل عصر الملوك والأسرات .

والواقع أن التفكير الدينى ، أو على الأقل الشعور الدينى ، قد تولد
فى نفس المصرى منذ زمن بعيد قبل عصر الأسرات . وقد كان الشعور
الدينى دائماً مرتبطاً بالخوف من المجهول - كما سبق أن رأينا فى الفصل
السابق . وصحيح أن الحياة على جانبي الوادى كانت فى الغالب هادئة
مطمئنة : السماء صافية ، والنيل ينساب بهدوء ودعة ، والأرض تعطى
ثمارها فى أوقاتها ؛ فليس هناك إذن ما يقض مضاجع الناس . بل إن الطبيعة
ذاتها ساعدت على إضاعة الأمن والاطمئنان فى نفوسهم ؛ فالبحر فى
الشمال ، والصحراوات الشاسعة تحيط بهم من كل جانب ، فهم آمنون
بذلك شر أعدائهم . ولكن خوف المصرى القديم تركز حول ذلك النهر
الوديع الذى هو مصدر كل الخيرات ؛ فهو يفيض كل عام فيغرق الأرض
ويجرف البيوت التى كانت ما تزال تقام من الطين والبوص . وقد انفعَلَ
المصرى القديم بذلك كله : انفعَلَ بالشمس التى تظهر كل يوم وتغيب ؛

ولكنها تنضج الثمار وتشيع الدفء ، وانفعل بالقمر والنجوم لأنها كانت مؤنس ليلة ، وانفعل بالنيل الذى يهدأ حينًا ويثور جبارًا طاعيًا حينًا آخر ، ولكنه فى كل الأحوال هو مصدر الخير والبركة . ومن هذه الانفعالات تولدت فى نفسه التصورات التى مهدت لظهور الديانة ؛ فقد ألهمه ذلك كله فكرة الإله ، كما دفعه إلى التفكير فى الخليفة : كيف نشأت الكائنات ، ومن أنشأها ، وإلى أين مصيرها ؟ وعند ذاك كان من الضروري للإنسان المصرى القديم أن يصل من خلال التأمل إلى تصورات كلية يفسر تلك الظواهر الكونية المختلفة فى ضوءها وعلى أساس منها . ومن ثم فقد تخيلوا الدنيا فى وقت من الأوقات على هيئة بقرة متناهية فى الضخامة ، أطلقوا عليها اسم «حتحور» ، وأن آلاف النجم تتألق على بطنها . أما الأرض فقد تخيلوها بساطًا ممتدًا تحت أقدامها ، يعيش عليه الناس والحيوان ، وينبت الزرع . وفى بعض الأحيان تخيلوا السماء كائنًا ضخمًا ، اقترن بكائن ضخم آخر هو الأرض ، ومن تزواجهما خلقت كل الأشياء . وقد ذهب بهم الظن فى بعض الأوقات إلى أن إلهاً اسمه «بتاح» قد خلق الدنيا من قبضة من طين ، بعد أن سواها كرة منتظمة على عجلة الخزاف . ومن جهة أخرى نجدهم يقدسون القمر ويعبدونه ، ثم يتحولون عنه بعد ذلك إلى عبادة الشمس ، لأنهم أدركوا أنها مصدر الدفء والنور . وقد راحوا يجسدون مشاعرهم إزاءها ، وتصوروها عجلًا ليولد مرة كل يوم ، ثم يسير فى موكب عبر السماء فيقطعها ، ثم يغيب وراء الأفق لكى يستريح ، ثم يعود فى اليوم التالى ليقوم بنفس الرحلة .

وربما بدا لنا غريباً منهم أن يتصوروا الشمس على هيئة عجول ؛ إذ ليس هناك أدنى تشابه بينهما . ولكن هذا اللون من المنطق فى التصورات الأسطورية غير غريب . فقد كانت الأسطورة فى البداية هى وسيلة الإنسان لتفسير كل معميات الكون وظواهره الهائلة . ومع ذلك فقد تراءى لهم فيما بعد ، ويتأثير ظهور لون من التفكير شبه المنطقى ، أنه ليس من المعقول أن تكون الشمس عجلاً ، لا لشيء إلا لأن العجل لا يستطيع الطيران فى السماء . ومن ثم فقد استعاضوا عنه بطائر الباشق ، وهو المسمى عندهم «حورس» . وعلى هذا النحو تكاثرت الآلهة وفقاً للتصورات المختلفة ، وانتشرت عبادتها فى شتى أنحاء البلاد . ومن ثم عُبد العجل «أبيس» ، والكبش «أمون» ، والتمساح «سبك» وغيرها . وهكذا تعددت الآلهة ، وأقيمت لها المعابد فى أنحاء البلاد ، ونشط الناس فى العبادة ، وقدموا القرابين .

ولكن ما علاقة هذا كله بالفن ؟

لقد كان ظهور التصورات الدينية بداية مرحلة جديدة فى حياة الإنسان وحياة الفن على السواء . فمن هذه التصورات الدينية وحولها نشأت الأساطير ، وهى أقدم شكل قصصى عرفه الإنسان ، ثم جاء الفن التشكيلى لكى يجسم فى الصور والتماثل هذه الأساطير . ومنذئذ أخذ الفن يصبح ذا مضمون ، ولم يعد مجرد صنع لأدوات الصيد وأوانى الطعام والأسلحة وغيرها من وسائل الحياة - كما كان الشأن فى حياة الإنسان

القديم . كل ذلك كان قد تكون قبل عهد الأسرات . وحين اتحد شطرا
الوادي كان ذلك إيذاناً للحضارة المصرية القديمة بأن تزدهر وتعلو ثماراً .
لقد انتهى التفكير الدينى بالمصريين القدماء منذ وقت مبكر إلى
«عقيدة البعث» ، أى العودة إلى الحياة ذات يوم مرة أخرى بعد الموت .
وبصفة عامة يمكننا أن نقرر أن العقيدة الدينية كانت دائماً ذات أثر ملموس
فى كل الأطوار التى مر بها الفن . وبالنسبة للفن المصرى القديم كانت
عقيدة البعث من المحاور الرئيسية التى دار الفن - بشتى أشكاله - فى
فلكها ؛ فقد صاغ الفن رموزها منذ وقت مبكر ، وحفل فى المكان الأول
بالقبور التى تدفن فيها أجساد الموتى ، وبهذه الأجساد ذاتها ، التى كان
يظن أن الروح تعود إليها فى القبر . ولو أن هذه الأجساد فُتت لفضّلت
الروح طريقها إليها ثم هلكت . ومن ثم توصل المصريون القدماء إلى حفظ
أجساد الموتى عن طريق التحنيط . وكانوا يدفنون مع الأجساد كل ما
تحتاج إليه من طعام وشراب عندما تعود إليها الروح . وكل ما تحتاج إليه
من أدوات . أما المقابر ذاتها فقد تأثرت هندستها بذلك كله ، وكان تطورها
بداية لمراحل تطور الفن المصرى القديم .

لقد بدأت المقابر فى شكل لحود تحفر فى الأرض ، ثم تطورت إلى
شكل مقابر تبنى على مقربة من الأكواخ أو فى جبالنات قريبة من القرى .
وكانت بيضاوية الشكل ، تنوى فيها الجثث فى هيئة القرفصاء . وكان
الشاهد على القبر مجموعة من الحجارة ترصّ فوق موضع الدفن لتشير إلى

مكانه . ثم تلت ذلك فترة كانت توضع فيها الجثث فى وضع النائم وقد ارتدت أثمن الملابس ، وزينت بأجمل الحلى . وكان المتبع حينذاك أن توضع معها دمي من الصلصال أو العاج يصنعها المثالون ، وذلك لكى تمثل الخدم الذين يقومون على خدمتها وتلبية طلباتها . ثم ظهرت بعد ذلك فكرة التابوت من وضع حاجز خشبى فى اللحد ، كان يغطى بالخرص أو الجلد ، لكى يحمى الميت من تساقط الرمل والحصى على جثته . ثم تطور تطور هذا إلى بناء للدفن ؛ فشيّد فى البداية بحجارة من اللبن ، ثم تطور بعد ذلك إلى أنماط وطرز معمارية مختلفة ، عرفها أبناء وادى النيل عبر العصور ؛ فمن أضرحة إلى مصاطب ثم إلى أهرام تشيّد أو كهوف تنحت فى الصخر . وقد أمعن الفن المصرى فى عهد الأسرات فى الاحتفال بالمقابر وزخرفتها من الداخل برسوم وكتابات هى فى شكل رسوم ، تحكى عن حياة المتوفى ، وتصور معتقده الدينية ، وتؤنس وحدته . وما تزال قبور الملوك والملكات فى البر الغربى من الأقصر فى صعيد مصر تشيّد ببراعات الفنان المصرى القديم .

وكل من يذهب اليوم إلى هذه المقابر لا يصدق أن ما بها من رسوم ونقوش قد مضى عليه أكثر من أربعة آلاف سنة ، وربما غلب على وهمه أن الفنان قد فرغ منها لئله^(١) . ذلك لأن الفنان المصرى القديم قد استخدم فيها ألواناً ما يزال تركيبها الكيميائى مجهولاً ، شأنه فى هذا شأن التحنيط .

(١) انظر اللوحة رقم (٤) .

وهى من أجل ذلك ما تزال تحتفظ بنصاعتها . ولا شك فى أن بعدها عن
الربوبية وعوامل الحرية قد ساعد على بقائها بهذه النصاعة طوال هذا
الزمن . وقد كان ملوك مصر القدماء يُعبدون بوصفهم أبناء الآلهة ، حيث
أكدت الأساطير لهم فى نفوس الناس هذا الوصف . وقد كان يطيب لهؤلاء
الملوك أن يكافئوا رجالهم المخلصين باصطحابهم معهم فى الآخرة . فإذا
مات واحد منهم صنعوا له جنازة تتسم بالبهاء والروعة ، واجتلبوا له
النادبات ، وأعدوا له التابوت واللوحات الجنازية وموائد القرايين ، وكل
ذلك من أموالهم الخاصة . وكثيراً ما كانوا فى مثل هذه المناسبة يرصدون
الأموال لإقامة شعائر العبادات الجنازية . وهكذا كان لتفكير المصرى
القديم فى الموت وما بعد الموت أثر فى توجيه عمل الفنان وفى تطويره .
ولكن هل تنتهى العقيدة المصرية القديمة عند حدود التفكير فى
الموت والبعث ؟

كلا بطبيعة الحال ، فكل عقيدة دينية تستتبع عبادة ، والعبادة لها
طقوس . والمعروف أن العبادة لدى المصريين القدماء كانت منوطة
بشخصية الملك ، الذى كان يجمع بين السلطتين الدينية والدنيوية . ومن
ثم كان أول شىء يهتم به الملوك هو بناء المعابد ، حتى يسروا على الناس
أسباب ممارستهم للتعبد . ولما كانت هذه المعابد بمثابة بيوت للآلهة ،
ولما كان الآلهة خالدين ، فقد استتبع ذلك التفكير فى إقامة هذه المعابد
بطريقة تمكنها من البقاء على مر الزمن . ومن ثم شيدت المعابد ، دون

سائر المباني ، من كتل الحجارة الضخمة ، ضماناً لبقائها ، فى حين كانت المباني الأخرى تقام من اللبن . وعلى حين كانت البيوت - حيث يقيم الناس مدة حياتهم الدنيوية ثم يرحلون - بسيطة فى أسلوب بنائها ، متواضعة فى مظهرها ، كانت المعابد - على العكس - تتميز بشموخها وضخامتها ، لكى تناسب المعنى الذى من أجله شيدت .

ولقد قررنا فى الفصل السابق أن أماكن العبادة تتأثر بروح العقيدة ، وهنا نلاحظ أثر العقيدة الدينية لدى المصريين القدماء فى أنهم شيدوا معابدهم ضخمة وشامخة لكى تحقق الهدف الأصلي من تشييدها . ولكن أثر العقيدة لم يقتصر فى هذا الطراز من المعمار على ذلك ، بل تعداه كذلك إلى «أسلوب» هذا المعمار .

ولننظر إلى العناصر التى كان يتكون منها المعبد .

لقد كان المعبد يتكون من صحن ذى أروقة ، يتلوه بهو ذو أعمدة ، ثم هيكل أو أكثر . ويتقدم المعبد طريق تقوم على جانبيه تماثيل الكباش ، يفضى إلى بوابة يكتنفها برجان هائلان ، وتقف المسلات - رمز عبادة الشمس - أمام كل معبد شامخة برؤوسها . وهنا ننظر فنجد أن الضوء يتدرج فى المعبد من الشمس الساطعة فى صحنه إلى الظلمة الحالكة فى الهيكل . ومن صحن المعبد يصعد السائر إلى بهو الأعمدة الشامخة حتى يصل إلى الهيكل . وهذا التخطيط الهندسى يعكس روح الديانة المصرية

القديمة ، التى تبدو واضحة وبسيطة أول الأمر ، ولكنها - مع الإيغال فيها والتعمق - تبدو غاية فى التعقيد .

على أنه لا ينبغي لنا أن نتصور من كل هذا أن الفن المصرى القديم كله كان أثرًا من آثار العقيدة الدينية وحدها ؛ فالذى لا شك فيه أن الأوضاع الاجتماعية كان لها كذلك أثرها . فمنذ بداية عصر الأسرات أخذ الفن يتجه إلى تصوير الإنسان فى ألوان نشاطه الجماعى المختلفة . فهناك لوحة من العاج صور فيها الفنان مشهد الحفل الذى أقيم بمناسبة ضم شطرى الوادى أو مملكتيه الشمالية والجنوبية ، ترجع إلى بداية الأسرة الأولى . كذلك يوضح الرسم المحفور على الحجر ، المعروف باسم حجر «بالرمو» نظام إحياء حفلات التتويج . وعلى جدران المعابد المختلفة التى شيدها الملوك لوحات محفورة فى الصخر وملونة ، تحكى أعمال هؤلاء الملوك ، وانتصاراتهم الحربية ، واحتفالاتهم الدينية .

وربما غلب على ظن الإنسان وهو يشهد احتشاد الفن المصرى القديم لتصوير حياة الملوك وكل ما يتصل بهذه الحياة من مظاهر أنه كان فنًا ملوكيًا . وهذا التصور صحيح إلى حد ما ، ومع ذلك فقد عنى الفنان إلى جانب هذا بالحياة العادية للبرساء من الناس فسجلها كذلك فى كثير من تصاويره . ويكفى أن نعلم بأننا لم نتعرف على أساليب الرقص ، وآلات الموسيقى^(١) ، وطرق الزراعة والوسائل التى كان الفلاح يستخدمها فى

(١) انظر اللوحة رقم (٥) .

فلاحة الأرض ، سواء منها الآلات والحيوان ، وكل ما يتصل بأعمال الصيد فى الماء وفى البرارى ، وغير ذلك ، إلا من خلال الرسوم التى خلفها لنا الفنان المصرى القديم . كلا ، لم يقتصر الفن المصرى القديم على تصوير حياة الملوك ، بل كان سجلاً وافيًا فى الوقت نفسه بكل تفاصيل الحياة اليومية لأبناء الشعب . والمرجح أن الفن قد دخل بيوت الأهالى ، وأن جدران هذه البيوت كانت كثيرًا ما تزين بالنقوش والزخارف التجريدية ، مما يدل على أن الحاسة الفنية كانت عامة فى أبناء الشعب . على أن شكل الدولة الموحدة الجديد فى عصر الأسرات قد خلق نوعًا من الطبقة الاجتماعية ؛ حيث وضع الملوك فى مراتب الآلهة ، يليهم فى المنزلة الكهنة فالأشراف فعمال الدولة ثم عامة الشعب . وقد انعكس هذا النظام الطبقي فى الفن ، إذ تكون تقليد فنى خاص كان يقضى بأن تتفاوت حجوم الأشخاص فى الصورة الواحدة بين الكبير والصغير وفقًا لمكانتهم الاجتماعية . وهذا ما يجعلنا نرى حجم الملك فى أى صورة ، وأيًا كان موضعه فيها، أكبر الحجم ، ونرى صدره من أمام دائمًا ، حتى عندما يكون متجهًا إلى اليمين أو اليسار ، إظهارًا لعظمته .

وهكذا أخذت مجموعة من التقاليد الفنية تتحدد من خلال الممارسة ، وتصبح بمثابة القواعد التى يلتزم بها الفنانون .

وطبيعى أن أساليب الفن واتجاهاته قد تغيرت مع تطور الحياة وتلاءمت مع ظروف الإنسان فى كل عصر . ولكننا يجب أن نتنبه إلى أن

هناك عناصر أصلية يظل لها نوع من الثبات ، وأخرى تتطور وتتغير وفقاً للظروف الجديدة .

ولنأخذ مثلاً فكرة المقبرة التى أنتجت لنا فى البداية «هرم زوسر المدرج» ، ثم الأهرام الثلاثة المشهورة بضخامتها ، أهرام خوفو وخفرع ومنكاورع . فنحن لا نصل إلى الدولة الوسطى حتى تكون فكرة بناء مثل هذه الأهرام قد انتهت ، وأصبحت الآن أصغر حجماً وأقل روعة ، وأخذ الأشراف والخاصة يبنون مقابرهم على طراز «المصاطب» . وهكذا تظل فكرة العناية بالمقبرة قائمة ، ولكن طراز بنائها يتغير وفقاً للظروف الجديدة . ولا شك فى أن العامل الاقتصادى كان له شأن فى هذا التغيير ، إذ كانت الثورات فى عهد الدولة الوسطى قد قلّت ، فكان لا بد من الادخار فى نفقات البناء ، والاستعاضة عن الضخامة بالبساطة والرقّة والشاعرية . على أن بعض البيئات الفنية كانت أكثر تمسكاً بالتقاليد الفنية القديمة ، فى الوقت الذى تظهر فيه نزعات تحررية فى بيئات أخرى . ففى عهد الدولة الوسطى نفسها نجد مدرسة «منف» تتمسك بتقاليد الدولة القديمة الفنية وتحرص عليها ، فى حين تظهر فى الجنوب نزعة متحررة يغلب عليها الطابع الواقعى . مثال ذلك أن التقليد القديم كان يقضى بإضفاء طابع الملاحه على الوجوه ، بخاصة فى التماثيل ، وإن كان ذلك مخالفاً لصورة الوجوه فى واقعها . فجاء مثالو الجنوب لكى يكسروا هذا التقليد ، ويعمدوا إلى تسجيل ملامح الوجوه فى صدق ، سواء أكانت مليحة أم قبيحة . وقد

وجدت فى الدير البحرى والكرنك تماثيل . من الخشب فيها غلظة ولكنها مع ذلك مليئة بالحياة صادقة التعبير . وقد يطول بنا المقام لو أننا تتبعنا الفن المصرى القديم فى مراحل تطوره المختلفة ، وفى بيئاته ومدارسه المختلفة .

وحتى الآن نكون قد تحدثنا عن الفن المصرى القديم بوصفه انعكاساً للعقيدة الدينية وللأوضاع الاجتماعية وتعبيراً عنها . وهذا لا يمثل إلا نصف القضية . فالواقع أننا قد أغفلنا وسائل التعبير ذاتها ، التى عبر الفنان من خلالها عن تلك القيم المعنوية . فلا شك فى أن لهذه الوسائل ذاتها أثراً فى تكييف العمل الفنى والتأثير فى عمل الفنان . ففى العمل الفنى ينتقل إلينا كل ما هو روحى أو معنوى من خلال كيان مادى ، هو الصورة أو التمثال أو العمارة . فالعمل الفنى ليس عملاً روحياً صرفاً ، وهو كذلك ليس عملاً مادياً صرفاً ، ولكنه يمثل وحدة عضوية تجمع بين الروحى والمادى فى وقت معاً . ومن ثم فإن الشعور الذى ينقله إلينا العمل الفنى ليس مجرد حجر ، تعبئه العين دون أن تأبه به ؛ إذ أنه فى اللحظة التى يستقبل فيها الإنسان الشعور يأخذ فى الاعتبار الأداة التى وصلت هذا الشعور إليه .

إن حديثنا السابق كله يوشك أن يلقى فى الروح أن القيم الروحية والمعنوية هى صانعة الفن . وقد يرى كثيرون أن الإنسان يشكل المادى

من خلال المعنوى ، وأن الفن بذلك يعكس التطور الروحى للإنسان .
جسناً ، ولكن بدون الحجارة والألوان والأصباغ كيف كان يمكن لهذا
المعنوى أن يظهر وأن يتجسم ؟ ولهذا فإنه يتحتم علينا الآن أن نتبين - من
خلال الفن المصرى القديم - ما إذا كان العنصر المادى نفسه قد أثر فى
العنصر الروحى . والحق أننا بهذا نواجه مشكلة جمالية من الطراز الأول ،
ربما بدت لنا صعبة الحل . أعنى أنه إذا كان المادى يؤثر فى الروحى كما
يؤثر الروحى فى المادى ، فإن السؤال الذى يطراً فوراً هو : أيهما له السبق
فى التأثير ؟ وهذه قضية جدلية من الطراز الأول ؛ ففريق يرى أن الفعل
سابق على الفكرة ، أى أن المعنوى إنما يستنبط من المادى ، وفريق يرى
العكس . وإذا كنا نأخذ بالتفسير المادى لنشأة الحياة وتطور التاريخ كنا مع
الفريق الأول ، وإذا كنا نأخذ بالتفسير المثالى كنا مع الفريق الثانى . وفى
موقفنا هذا ربما كان من الأوفق أن نأخذ بالحقيقة الماثلة لنا ، التى يمكن
استنباطها كذلك من الفن نفسه ، وهى أن هناك دائماً تبادلاً فى التأثير
والتأثر بين الروحى والمادى ، بخاصة عندما يستقر للحضارة شكلها وكيانها
. فكما كان الفنان المصرى القديم متأثراً بالعقيدة وتقاليده المجتمع فيما
ينشئ من أعمال الفنية ، كان كذلك مرتبطاً كل الارتباط ، بل نستطيع أن
نقول مقيداً ، فى مراحل حياته المختلفة ، بما منحته إياه المادة - أى أداة
التعبير - من إمكانيات تعبيرية . فلا شك فى أن طبيعة الأداة التى

يستخدمها الفنان لها أثر في تشكيل المعنى . وسوف نرى وشيكاً مصداق ذلك في موقف الفنان المصرى من أدواته . ولكننا قبل ذلك نود أن نتوقف عند فكرة الكيان المادى للعمل الفنى وعلاقة ذلك بالتصور العام للكون . فالعمل الفنى يحاول أن يجسم المعنوى - أى غير المحدود - فى الكيان المادى الذى هو جسم العمل الفنى ، وهو كيان محدود . إن العمل الفنى - بخاصة فى الفنون التشكيلية - يشغل حيزاً من المكان . ولا يمكن لفنان أن ينشئ عملاً فنياً ما لم يكن قد ترسب فى نفسه تصوراً ما لفكرة المكان ، أو الحيز ، أو ما يسمى بالفراغ . أما كيف يتكون فى نفس الفنان هذا التصور فإننا - دون الدخول فى متاهات الفلسفة - نقول فى بساطة : من خلال التجربة .

لقد أدرك الفنان المصرى القديم من خلال التجربة أن المكان يمكن تحديده عن طريق الخطوط الرأسية والأفقية . ولا بد أن يكون هذا قد حدث له بطريقة تلقائية ، أى دون تأمل فكرى أو فلسفى ، ولكن هذا التصور كان يشير إلى الانتقال إلى مرحلة جديدة فى تاريخ الإنسان وتاريخ الفن على السواء . فالواقع أن الفنان المصرى بهذا التصور قد دفع إلى الحياة بما يسمى بالاتجاه البنائى فى الفن التشكيلى . يتجلى هذا بوضوح فى شكل الأهرام ، كما يتمثل فى تلك التماثيل الضخمة الحجم التى كانت تنحت من بناء حجرى ، تقوم فيه الحجارة الكبيرة واحداً فوق

الأخر ، قبل أن تغطى بطبقات البلاط . والمفروض أن تقوم التماثيل بذاتها فى الفراغ لكى تشغل حيزًا بعينه ، ولكننا نلاحظ أن هذه التماثيل المصنوعة من الحجر الجيرى كانت دائماً تستند بظهورها إلى دعامة تخفى كثيراً من معالم الظهر ^(١) . فهل كانت هناك ضرورة توجب ذلك ؟

هنا لابد أن نأخذ فى الاعتبار طبيعة الأداة التى استخدمها الفنان فى صنع هذه التماثيل ، وهى الحجر الجيرى . فهذا الحجر أسرع فى التآكل والتحلل من غيره من الحجارة الصلبة . ومن ثم تحكمت طبيعة هذا الحجر وقدرة احتماله فى عمل الفنان ، حيث نجده مضطراً إلى بناء هذه الدعامة التى يستند إليها التمثال ، حتى تمنحه نوعاً من التماسك . وليس هذا فحسب ، بل إن طبيعة هذا الحجر قد حدثت من الحركة التعبيرية التى يمكن أن تجول بخاطر الفنان ، إذ لا تسمع طبيعة هذا الحجر بترك فراغات بين الساقين مثلاً ، وبين الذراعين والجسم ، فضلاً عن أن تتحرك الذراع فى الهواء . ومن هنا كان المثال يملأ الفراغ دائماً بين الساقين ، ويجعل الذراعين ملتصقتين بجانب الجسم ، أو يجعل إحداهما ملتصقة بجانب الجسم والأخرى مثنية عند الكوع ، ولكنها لا تتعلق فى الهواء بل تستند إلى الصدر وتلتصق به . وحين يزال الملاط عن التمثال يتبين لنا أن هذه الذراع وهذا الصدر قد قُداً من حجر واحد . والسبب فى كل هذا راجع إلى أن طبيعة الحجر الجيرى لا تسمع بأكثر من هذا . وقد صدقت فراسة

(١) انظر اللوحة رقم (٦) .

الفنان المصرى القديم ؛ فإن أول ما كان يسقط من هذه التماثيل الضخمة كان أجزاؤها الضعيفة المتطرفة ، كالأنف وأطراف الأيدي والأقدام . وهكذا فرضت طبيعة الأداة نفسها على أسلوب عمل الفنان . فإذا كانت هذه التماثيل تتميز بضخامتها فليس ذلك إلا لأنها صنعت من كتل حجرية ضخمة ، ضمناً لبقائها أطول مدة ممكنة . وإذا كانت تبدو فاقدة للحركة والحيوية فذلك إنما فرضته كذلك إمكانات هذا الحجر التشكيلية الهزيلة .

على أننا نلاحظ كذلك ، أن هناك تماثيل صغيرة صنعها المثال المصرى القديم ، تظهر فيها التجويفات والفراغات والحركة ، وإن كانت من مادة أكثر هشاشة من الحجر الجيرى ، وهى الطين المحروق ، أو «الفخار» . ولكن هذا شيء مختلف تماماً ؛ لأن عجينة الفخار عجينة لدنة مطواع ، قابلة للتشكيل على النحو الذى نريد . فإذا ما أدخلت النار وأحرقت ظلت محتفظة بالشكل الذى شكلت به ، وكأنها قطعة واحدة . فالمعول ليس على الصلابة وحدها بل على «قابلية التشكيل» كذلك . ولذلك كانت التماثيل الخشبية التى صنعها فنانون الدولة الوسطى أكثر حركة ومرونة من تلك التماثيل الحجرية^(١) . ويكفى أن ننظر إلى تمثال شيخ البلد الخشبى الذى يقف وحده دون أى دعامة ، ماداً ذراعه أمامه ، ومعتمداً بعصاه على الأرض ، لكى ندرك مدى ما كان للأداة من تأثير فى

(١) انظر اللوحة رقم (٧) .

الشكل والأسلوب . وفى هذا الضوء نستطيع أن نفسر اختلاف أساليب
المثالين المصريين القدماء ، وفقاً لنوع الأداة التى استخدموها .

وأخيراً فإننا نلاحظ فى الرسوم المصورة أو المحفورة على الجدران
ظاهرة مثيرة للتأمل ، هى أن أجسام الأشخاص قد صورت أو حفرت بطريقة
غريبة ؛ إذ يبدو الوجه دائماً من جانبه (بروفيل) فى حين تبدو العين فى
هذا الجانب ، وكذلك الصدر ، منظوراً إليهما من أمام ، أما الجذع فملتف ،
مما تظهر الساقان والقدمان منظوراً إليهما من أمام ، أما الجذع فملتف ، ثم
تظهر الساقان والقدمان منظوراً إليهما من الجانب . وهذا وضع لا يمكن أن
يتمثل فى الواقع أبداً ، ولا بد لتفسيره من النظر إلى الأداة .

ولنذكر أولاً أن فن التصوير كان تابعاً لفن الحفر ، فما تمثّل من
التقاليد الفنية فى الحفر تمثّل فى التصوير . فإذا وقفنا عند الرسوم
المحفورة^(١) تبين لنا أن كل الأجزاء التى صورت من الجانب هى الأجزاء
البارزة من الجسم ، أما الأجزاء المستوية ، كالصدر والعين ، فقد ظلت فى
وضعها الطبيعى . ولو أن الفنان حفر كل أجزاء الجسم من الوجه لبرز
 الأنف أمام الوجه نائثاً ، وبرزت القدمان . ولو أنه حفر كل أجزاء الجسم
من الجانب لبرزت الكتف ، وبرزت العين . وفى كلا الحالين كانت هذه
الأجزاء البارزة عرضة للتهشم والسقوط ؛ لأن الجدار الذى كانت تحفر فيه

(١) انظر اللوحة رقم (٨) .

هذه التصاوير كان من الحجر الجيري فى الغالب ، فكان لابد من التحوير فى الشكل بما يتناسب وإمكانات هذه الأداة . فإذا كان العمل تصويرًا وليس حفرًا تمثلت لنا الصورة محتفظة بنفس المبادئ المراعاة عند التصوير بالحفر . على أن المصور المصرى القديم استطاع شيئًا فشيئًا أن يخرج فى صوره التصويرية من هذا الالتزام ، وأن يصور الشخصوص تصويرًا فيه كثير من المرونة^(١) وأقرب ما تكون للواقع .

وهكذا نستطيع أن نقول إن الفن المصرى القديم كان نتاجًا للامتزاج بين المادى والمعنوى ، بين المحدود واللامحدود .

(١) انظر اللوحة رقم (٩) .

الفصل الثالث

الفن فى الحضارات القديمة

تحدثنا فى الفصل السابق عن الفن فى أعرق الحضارات القديمة وهى الحضارة المصرية ، ورأينا كيف أثرت العقيدة الدينية والأوضاع الاجتماعية فى مضمون هذا الفن ، كما أثرت وسائل التعبير المختلفة فى أشكاله وأساليبه . ونود فى هذا الفصل أن نقوم بسياحة عبر الحضارات القديمة الأخرى ، لنرى إلى أى حد ارتبط فن الإنسان فى هذه الحضارات بتصوراته ومعتقداته ، كما نتعرف - قدر المستطاع - على الأشكال والأساليب الفنية التى نمت فى ظل هذه الحضارات .

وإذا نحن تحركنا من وادى النيل شرقاً - ولأمر ما كانت الحضارات القديمة كلها فى الشرق - استوقفتنا حضارة «ميزوبوتاميا» أو أرض النهرين : دجلة والفرات . وقد تقلبت على هذه المنطقة ممالك كثيرة ، بدأت بالسومريين الذين جاءوا إلى «سومر» من مناطق مختلفة من آسيا واستقروا فيها وأنشأوا لأنفسهم أقدم حضارة عرفت المنطقة . ثم جاء الكلدانيون فبنوا لأنفسهم مدينة «أور» التى كشفت عنها الحفريات فى القرن العشرين ، والتى ازدهرت فيها فنون الخزف والنسيج والتطريز ، وقامت فيها العمائر ونهض فيها فن النحت . ثم أعقب ذلك ظهور الحضارة البابلية ، التى عرفت أزهى عصورها فى عهد «حمورابى» ، ثم الحضارة الآشورية ، ثم عودة البابلية مرة أخرى ، إلى أن يختتم هذا التاريخ

الطويل للمنطقة بقيام دولة فارس سنة تسع وثلاثين وخمسمائة قبل الميلاد . ولكن لنترك هذا التاريخ الطويل ، ولنحدث عن مقومات الفن فى تلك المنطقة بصفة عامة .

والواقع أنه غلب على شعوب هذه المنطقة بعامة حب الحياة ، والنضال من أجل الظفر بأكبر قسط من السيطرة والسلطان ، فاحتدمت عواطفهم بالبطولات ، واتجه نشاطهم فى الفن إلى تمجيد ملوكهم المحاربين الأشداء ، فأظهروهم فى الصور أحياناً تتحلقهم الآلهة .

أما من حيث العقيدة الدينية فقد سيطرت على حضارة أرض النهرين ديانات أتاحت عبادة كثير من الآلهة ، ولكنها أنكرت فكرة خلود الإنسان . وقد عبرت ملحمة «جلجامش» البابلية عن هذه العقيدة . وقد دارت هذه الديانات حول تمجيد الشمس ، والقمر ، والأرض ، ثم أخيراً ظهر الإله «مردوك» . وقد اقتضت طقوس العبادة فى هذه الديانات تشييد الهياكل العالية ذات الأبراج . وقد استخدمت فى تشييدها أنواع مختلفة من الحجارة والأخشاب . ولكن الأجر كان مادة البناء الأساسية فى حضارة ما بين النهرين . وقد أدى استخدامه إلى اختراع أشكال معمارية جديدة ، لم يعرفها الفن المصرى القديم ، كالعقد والقبو والقبّة . وكذلك استخدم الخشب فى السقوف ، وفى الأعمدة التى تحملها . على أن أوضح أثر للعقيدة كان يتمثل فى عمارة الأبراج^(١) ، التى كانت بيوتاً للعبادة . كان

(١) انظر الفوحة رقم (١٠) .

بعضها يزيد فى ارتفاعه على مائتى متر ، وكانت تقسم إلى سبع بسطات : الأولى سوداء اللون ، وترمز إلى «زحل» ، تليها بسطة أصغر منها ، بيضاء اللون ، وترمز إلى «الزهرة» ، ثم بسطة أرجوانية اللون ترمز إلى «المشتري» ، والبسطة الرابعة زرقاء ، وهى ترمز إلى «عطارد» ، والخامسة قرمزية وترمز إلى «المريخ» ، والسادسة فضية وترمز إلى «القمر» ، والأخيرة ذهبية ، ترمز إلى «الشمس» . ولما لم تكن هذه الحضارات تؤمن بالبعث فقد أهملت شأن المقابر - على عكس ما رأينا عند المصريين القدماء .

أما فيما يتعلق بالأوضاع الاجتماعية وما يعكسه الفن من ذلك فإننا نستطيع أن نلاحظ شيئاً من ذلك فى بناء البيوت ؛ إذ يبدو أن المجتمع كان ينقسم إلى طبقتين متميزتين : طبقة العامة من الشعب ، وطبقة الخاصة . وقد انعكس هذا التمييز فى بناء البيوت ، فكانت بيوت العامة من طابق واحد ، فى حين كانت بيوت الخاصة من طابقين . وكان للطابق الثانى شرفات تظهر على الواجهة ، كما كانت تبدو من أعلاه الحديدية . ومن ثم عُرفت هذه الحدائق باسم الحدائق المعلقة . وعلى الجملة ينطق فن الإنسان فى تلك الحضارة القديمة بزهوه وافتتانه بنفسه ، واعتداده بقوته ، وعنجهيته فى بعض الأحيان .

ومن حضارة «ميزوبوتاميا» تنتقل شرقاً إلى شبه جزيرة الهند . فإذا نحن فتحنا كتاب «الفيدا» - كتاب الهند المقدس - قرأنا عن آلهة هندية

تمثل قوى الطبيعة وعناصرها المختلفة ، كالسما والشمس والأرض والنار والضوء والرياح والماء ، وقد أخذت هذه الآلهة أشكالها على هيئة البشر فى وقت ما ، وبلغ عددها من الكثرة بحيث حار الحكماء فىمن عساه يكون منهم خالق الكون . إلى أن يأتى القرن السابع قبل الميلاد فيظهر «بوذا» لكى ينشر فى الهند ديانته . وتقوم البوذية على مبادئ «وحدة الوجود» و «تناسخ الأرواح» و «تقديس البقرة» ، وتدعو إلى الزهد والتششف . ثم أعقب البوذية ظهور الديانة البرهمية ، فألفت فى البداية فكرة بناء المعابد وإقامة الطقوس الدينية ، لكن ذلك لم يستمر طويلاً . وقد أضفت البرهمية على الفن الهندى القديم طابعاً رمزياً ، يتمثل فى التصاوير وفى المنحوتات ؛ فقد جعل الفنانون لكل إله من آلهتهم أربعة أذرع ، وجعلوا لبراهما أربعة وجوه ، كما جعلوا له «سيفاً» ثلاث أعين ، وله «أندرا» ألف عين . ولهذه الأعضاء المتعددة دلالات رمزية على وظائف خاصة وقوى خارقة .

ويبدو أن الطابع الرمزى هذا يتغلغل فى كل الفنون الهندية ؛ فالمعروف أن الرقص الهندى ليس مجرد حركات موقعة ومنسجمة ، بل حركات تحمل كل حركة - مهما صغرت - دلالة رمزية يفهمها الهندى وكأنها لغة يقرأها فى كتاب . والواقع أن الرقص فى الهند قديم الصلة بالديانات الهندية . فقد نشأت عن بعض طقوس العبادات الدينية فى الهند فنون امتزجت فيها الأساطير بمنطق الحياة ، وكان منها ذلك الرقص الذى

يشبه «الباليه» ، والذي ترجع تقاليده إلى ما قبل الميلاد بثلاثة آلاف سنة ،
والذى ارتبط بعبادة «سيفا» - ذلك الإله الراقص ، الذى تقول عنه
الأسطورة إنه أحب زوجته أكثر من نفسه ، فلما ماتت حزن عليها حزناً
شديداً ، وحمل جثتها ، وطاف بها العالم راقصاً سبع مرات . فهناك إذن
أصل ديني لهذا الرقص ، ومنه نشأ الباليه بأنواعه المختلفة .

على أن هذا الفن قد شغل الفنان التشكيلي فسجله نقوشاً على
جدران المعابد وسقوفها وأعمدتها^(١) . وإلى فن الرقص هذا ، الذى انتشر فى
شتى أنحاء البلاد ، يعزى ظهور الأدب المسرحى الهندى ، الذى يمثل
قصص الأبطال والأساطير الدينية ، والذى يمثل جانباً مهماً من تراث الهند
الأدبى والروحى . ويقال إن غاندى - أبا الهند الحديثة - قد تأثر فى
مستهل حياته بمسرحية من هذه المسرحيات حين شاهد تمثيلها ، وهى
مسرحية «هريشندرا» ، ذلك البطل الأسطورى الذى نذر حياته لخدمة
الحق ، وعانى أشد العذاب فى سبيل مبادئه الخيرة .

وعلى الجملة نستطيع أن نقول إن حضارة الهند كانت حضارة روحية
فى المقام الأول ، تشيع الزهد فى الدنيا ومبادئ المحبة ، وتسعى إلى تخلص
الروح من كل علائق الجسد وأدران المادة . وهى بذلك على النقيض من
حضارة أرض النهرين . وإذا شئنا أن ندرك هذا التقابل فيكفى أن نقارن بين

(١) انظر اللوحة رقم (١١) .

صورة البطل «جلجامش» البابلى بوجهه الصارم وقوامه الفارع وجسمه الممتلىء وعضله المقتول وهو يصرع كبش السماء كأنه حمل^(١)، وبين تماثيل البراهمة، التى ظلت تتطرف فى إبراز أناقة الحركة ولطف الملامح ورقة الخطوط حتى إننا لا نستطيع أحياناً أن نحسم الأمر: أهذا الذى نراه تمثال إله رجل أم امرأة.

وإذا نحن تركنا الهند وتابعنا رحلتنا نحو الشرق فلابد أن نتوقف فى الصين. وقد يتبادر إلى الذهن أن حضارة الصين القديمة لن تختلف عن حضارة الهند، حيث انتشرت فيها الديانة البوذية. لكن الواقع أن البوذية لم تدخل إلى الصين إلا فى وقت متأخر نسبياً. وقد سبقتها الكنفوشية التى ظهرت فى النصف الثانى من القرن السادس قبل الميلاد، نسبة إلى الحكيم الصينى كنفوشىوس. ومنذ ذلك العهد بدأ الفن الصينى يمتزج بالعقيدة ويعبر عنها.

لقد مرّت الصين بمراحل بدائية استمرت حتى القرن الثالث عشر قبل الميلاد، كانت الأسطورة فيها تقوم بدورها فى تفسير نشأة العالم وظهور كائناته المختلفة. وكان الفن فى تلك المراحل ما يزال فى أطواره البدائية نتيجة لذلك، وإن كانت الكشوف قد أظهرت أن سبابة التماثيل من البرونز كانت معروفة بين أهل الصين قبل الميلاد بثلاثة آلاف سنة. ومنذ

(١) انظر اللوحة رقم (١٢).

القرن الثالث عشر قبل الميلاد ظهر فى الصين عدد من الحكماء ، فى مقدمتهم «أو - دزة» ، الذى كان يدمج التأمل فى الطبيعة لكى يبصر بسننها . وقد انتهى من ذلك إلى وضع كتابين أحدهما باسم «القانون» والآخر باسم «الفضيلة» ، وفيهما يقرر «أو - دزة» مبادئه التى تتلخص فيما يلى : إن الحياة لا تسيرها فكرة معينة من الخير أو الشر ، بل تنمضى فى هذا وذاك بطريقة واحدة ، وما على الإنسان إلا أن يتقبل حياة المطلق فى سريانها حتى لكأنها حياته ، وألا يحاول مقاومة القانون الطبيعى .

ولقد جاء بعد «أو - دزة» الحكيم «جيانج - دزة» ففسر هذا المطلق . بقوله : إنه الاتحاد الروحى بالكائن الخالد ، الذى يصل بالتأمل إلى الحالة الأثيرية ، ومن ثم يسمو إلى المكان الذى لا يعرف فيه ماضى ولا حاضر ، ولا حياة ولا موت .

والواقع أن نظرة هذا الحكيم إلى الحياة قد ساعدت على نشر الفضيلة بين أهل الصين ، ولكنها مع ذلك وقفت عائقاً دون تطور الحياة وتقدمها المادى . فقد تبلورت حكمة هذا الرجل فى نظرته إلى الحياة بوصفها مجرد حلم عابر ، والناس أنفسهم ليسوا إلا جزءاً من هذا الحلم . وحين ظهرت الكنفوشية فى النصف الثانى من القرن السادس قبل الميلاد راحت تقاوم مبادئ هذا الحكيم ، وتستهدف إحداث نوع من الرقى الاجتماعى عن طريق الرقى بالأفراد . وفى ظل الكنفوشية ازدادت العناية بالشعر

والموسيقى ؛ فقد كان من رأى كنفوشيوس أن الشعر والموسيقى خيز وسيلة
لتهذيب النفوس والرقى بالأخلاق . لكن الكنفوشية كذلك لم تكن تقر
السلبية ، بل كانت ترى ضرورة مواجهة الشر بالشر . ويعد الشاعر الصينى
«تشو - ينج» أكثر الشعراء تأثراً بالكنفوشية وتعبيراً عنها . وحين دخلت
البوذية إلى الصين بتعاليمها الخاصة فى وحدة الوجود وفى التناسخ ،
وجدت فى النزعة الشعرية التى غلبت على الحياة الصينية أساساً
صالحاً لانتشارها .

وربما أدركنّا من هذا أن العقائد الدينية فى الصين قد خلقت فناً شعرياً
فى الدرجة الأولى . والواقع أن احتفال الصينيين البالغ بالشعر يوحى
بذلك ، حتى إننا لنجد تصوراتهم للشعر تؤثر فى موضوعاتهم الفنية
التشكيلية وفى أساليبها ، وبخاصة فى فن التصوير الذى يعد بحق أسمى
ألوان الفن الصينى مكانة .

لقد تصوروا الشعر نشوة لحظية ، تموت إذا طال أمدها ، وأنه إحياء
رقيق ، وتركيز شعورى ، يستهدف الكشف عن خفايا الأشياء وأعماقها .
وكان أفضل الشعر لديهم ما بعدت المسافة بين لفظه ومعناه . وهذا المفهوم
للشعر قد انعكس فى أعمال الفنانين التشكيليين ، فظهرت الصور
والتماثيل التى تعبر عن الاندماج فى الطبيعة ومحاولة اقتناص الروح
السارى فى معالمها وظواهرها المختلفة ، من سماء وأرض وجبال وكواكب

ورياح وصواعق. على أننا مع ذلك نلاحظ أنه مع مر الزمن تكوتت فى الصين مدرستان فى فن التصوير مختلفتان من حيث الأسلوب ومن حيث الوظيفة . وقد تركزت المدرسة الأولى فى المناطق الشمالية ، وكانت تغلب عليها النزعة الأخلاقية، وتتمثل فيما كان المصورون يختارونه من موضوعات اجتماعية . أما المدرسة الثانية فقد تركزت فى المناطق الجنوبية . وكانت هذه المدرسة ، على العكس من الأولى ، تنظر بعين الاحتقار إلى النزعة الواقعية التى تسود فن المدرسة الشمالية ، والتى تبرز فى اختيارها لموضوعات ذات طابع اجتماعى . وكذلك كانت تنزع هذه المدرسة نزعة شعرية حاملة ، حتى إننا نجد المصورين فيها هم شعراء فى الوقت نفسه . وربما عبروا عن الموضوع الواحد بالصورة وبالقصيدة فى وقت واحد . وما تزال آثار هذا الاتجاه مهيمنة على الفن الصينى عبر العصور ، حتى إن الراغبين فى الالتحاق بالمعاهد الفنية كان عليهم أن يجتازوا اختباراً يعبرون فيه بالرسم عن بيت من الشعر .

وهكذا وثقت العقيدة الصينية علاقة الإنسان بالطبيعة، التى تمثل روح الحياة الأعلى، وكان لهذا أثره فى غلبة النزعة الشاعرية على فنه .

ترى هل نوغل الآن فى مسيرتنا نحو الشرق ، إلى حيث الإنسان اليابانى والفن اليابانى ؟ ولكننا نعرف من الحقائق ما يغنيننا عن تحمل هذه المشقة . فالواقع أن اليابان تدين بحضارتها للصين ، فلم تبدأ الحضارة بحق

فى اليابان إلا بعد دخول بودية «ماهايانا» إليها ، وذلك فى نهاية الربع الأول من القرن السادس الميلادى ، حيث شيدت فيها المعابد البوذية على أيدى كهنة ومعماريين وفنيين وفدوا على اليابان من كوريا ، ومن ثم كان شبهها بالمعابد الصينية . وكل ما فرضته طبيعة الجزر اليابانية على أدوات البناء فيها هو استخدام الخشب بدلاً من الحجارة ، حيث تكثر الزلازل فى هذه الجزر . ولا شك فى أن استخدام الخشب فى أغراض البناء قد فرض على أسلوب البناء طابع البساطة ، سواء فى هذا ما كان بيوتاً للسكن أو بيوتاً للعبادة . وكذلك كان طبيعياً أن يؤثر النحات اليابانى خام الخشب فى صنع تماثيله ، وإن كان قد استخدم البرونز كذلك فى صنع بعض التماثيل . وربما كان أشهر هذه التماثيل البرونزية تمثال بوذا^(١) جالساً على براعم اللوتس بين اثنين من تلاميذه . وكما احتل فن التصوير المكانة الأولى لدى الإنسان الصينى فكذلك كان الأمر بالنسبة للإنسان اليابانى . وكلنا قد شاهدنا ما تتميز به التصاوير اليابانية من رقة فى تشكيلها ، وتناغم فى ألوانها^(٢) ، وانسياب فى خطوطها ، وكلها صفات مستوحاة من أرق الكائنات الطبيعية ، ومتمثلة فيها .

ولننعطف الآن إذن فى مسيرتنا مع الفن والإنسان نحو الغرب .

(١) انظر اللوحة رقم (١٠) .

(٢) انظر اللوحة رقم (١٤) .

لقد ظهرت فى الغرب قديماً الحضارة الإغريقية ، ثم الحضارة الرومانية ، وهما معاً تمثلان أضخم بناء حضارى عرفته أوروبا فى قديم حياتها . ولنبدأ الآن بالإغريق ...

لننظر إلى هذا العملاق الواقف بباب المسرح ملفعاً بالجلال والعظمة ! إنه «بركليس» ، الذى صنع عصر أثينا الذهبى . فماذا تراه إذن يصنع فى ذلك المكان؟ إنه يدفع عن كل مواطن أثينى غير قادر أجر دخوله لمشاهدة المسرحيات ، حتى لا تكون مشاهدتها مقصورة على القادرين دون غيرهم . هذه إذن عالم آخر مخالف لكل المناطق التى طفنا بها حتى الآن . إنه عالم يقتسمه الآلهة والبشر ، ولكن البشر لا يتحركون فيه بمعزل عن الآلهة ، بل بتوجيه منهم وفى رعايتهم .

كثرت الآلهة لدى الإغريق ، ذكوراً وإناثاً ، وكانوا يتزاوجون وينجبون ، كما كانوا يغضبون ويفرحون ، ويعشقون ويكرهون ، ويغارون ويتشاحنون ، شأنهم فى هذا شأن البشر . هكذا تمثل الإغريق آلهتهم على صورتهم البشرية ، ومن ثم لم تكن المسافة بين النابغين منهم ومرتبة الألوهية بعيدة . ونحن نعرف أن «هرقل» قد ولد من «زيوس» كبير الآلهة ، وفتاة جميلة من بنات البشر ، أعجب بها زيوس فتزوجها . ومن جهة أخرى كان الإغريق يمجدون البطولة ، وينظرون إلى البطل بوصفه نصف إله . وهكذا امتزجت العقيدة الدينية لدى الإغريق بحياة الناس امتزاجاً عجيباً ونادراً . ونحن

حين نقرأ ملحمتى شاعرهم الأكبر «هوميروس»، الإلياذة والأوديسة، يروينا ذلك التداخل العجيب بين عالم الآلهة وعالم البشر. وإذا كان تصور عالم الآلهة وعالم الإنسان متداخلين على هذا النحو لا يعدو أن يكون طرازاً من التفكير الأسطوري السابق على الحضارة، فالواقع أن الحضارة الإغريقية لم تنفصل عن الأسطورة، بل ظلت مدينة لها فى شتى المظاهر الحضارية، وربما أورتنتها الحضارة الرومانية بعدها. فالمسرح الإغريقى أو الأدب المسرحى قد نشأ معتمداً على الأسطورة فى الاحتفال بعيد الحصاد وعيد الإله «باخوس» إله الخمر.

ثم هناك فنون الرياضة التى برع فيها الإغريق، كالسباق والملاكمة والمصارعة. هذه الفنون قد نشأت فى رحاب «زيوس» على قمة جبل الأولمب، حيث كان الإغريق يقيمون احتفالهم السنوى بكبير الآلهة. ثم ألم يكن الإله «أبولون» راعى الفنون والآداب؟ وكل هذه المظاهر الحضارية التى أنشأها الإغريق وغيرها كانت مرتبطة فى نشأتها بالعقيدة أو بالأسطورة. إن شئنا الدقة^(١).

على أنه ينبغى أن نتذكر أن العقيدة الدينية لم تكن وحدها العامل المؤثر فى تشكيل حياة الإنسان الإغريقى وتوجيه نشاطه الإبداعى، بل كانت هناك مبادئ وقيم اجتماعية لا تقل تأثيراً فى تحديد موقف الفرد من

(١) انظر اللوحة رقم (١٥).

الجماعة ، وسلوكه العام والخاص . وفى أول هذه المبادئ مبدأ «صالح المدينة» .

ويهدف هذا المبدأ إلى توجيه كل ألوان النشاط الإنسانى لما فيه مصلحة المدينة والرفع من شأنها ، وتقديم كل فرد لهذه المصلحة على أيدي مصلحة شخصية . ومن ثم يقاس المواطن الصالح بمقدار ما يقدم للمدينة من الأعمال الخيرة النافعة . ومن ثم تحددت لكل فئة من الناس وظيفتها ؛ فالقادة المحاربون موكلون باستنباط الأفكار التى تشيع حاجة أهل المدينة إلى المعرفة والحق والخير ، والشعراء والفنانون موكلون بإشاعة الفضيلة وحب الجمال بين الناس ، وهكذا . والحق لقد كان الإنسان الإغريقى من أخلص الناس لمدينته وأكثرهم تفانياً فى خدمتها . ولعل هذا يفسر لنا ذلك الإتيان المتناهى فى مبدعاتهم العقلية والفنية ، وما فيها من استشراف للشمول وجدية فى التناول . وهكذا تصبح هذا المبدعات نتاجاً مشتركاً لمعتقداتهم الدينية ومبادئهم الاجتماعية .

وربما لاحظ البعض أن مخلفات هذه الحضارة يغلب عليها عنصر الصرامة العقلية . والحق أن هذه الصرامة واضحة فى منتجات بعض حقب الحضارة الإغريقية ، وبخاصة فى الحقبة التى تمثل نهاية العصر الذهبى ، ولكن لا تنسى أن هذه الحضارة هى التى خرجت هو ميروس الذى لم يفقد شعره ما فيه من سحر على مر الزمن ، وكذلك «أمفيون» الذى يقال إنه روع الحجارة بشعره .

لكن ينبغي أن تتأمل فى ذلك الذى يبدو لنا صرامة عقلية ؛ فالواقع أن الإنسان الإغريقى كان كبير الطموح ، ولم يكن طموحه ينتهى عند حد المعرفة بالوجود والأشياء كما هى ، بل حاول دائماً أن يتغلغل فيها لى يستكشف ما يحركها من قوانين وما تقوم عليه من مبادئ عامة . إنه لا يريد أن يعرف الطبيعة معرفة وجدانية ، ويتأثر بها ، بل يهيمه فى المحل الأول أن يدرك قوانينها الثابتة . ومن ثم كانت الفيزيكا وكانت الميتافيزيكا . وهو كذلك لا يريد أن يرى الجمالية التى حددت مثال الجمال كما يمكن أن يتحقق فى الجسم البشرى ، وكان تمثال فينوس المشهور تجسماً لهذه المقاييس . ومن ثم كذلك استكشفت «النسبة الذهبية» ، أو ما يسمى كذلك بالقطاع الذهبى^(١) . وهى معادلة رياضية استخدمت على نطاق واسع فى التصوير والعمارة على السواء ، وهى تمثل قانون الجمال ومبدأه المثالى فى هذين الفنين . وهو كذلك لا يريد أن يقرأ الشعر لينفعل به فحسب ، بل يحاول كذلك أن يستنبط القواعد العامة التى تضبطه . ومن ثم كانت قوانين الشعر الغنائى والشعر الملحمى ، وكانت قوانين المسرحية^(٢) .

وهكذا استكشف الإغريقى لنفسه وللعالم من بعده قوانين الطبيعة والوجود والنفس والجمال والفن فى شتى أشكاله . فإذا كان حديثنا هنا مقصوراً على الفن والإنسان فنستطيع أن نقول إن الفنان الإغريقى كان

(١) The golden section

(٢) مثلما صنع أرسطو فى كتابه : «فن الشعر Ars Poetica» .

يسعى إلى تحقيق الجمال فى صوره المثلث^(١) . فإذا كان المصريون القدماء قد عبروا بفنهم أساسًا عن فكرة الخلود ، وكانت عناية الفن البابلى والأشورى بالتعبير عن القوة ، وكان الفن الهندى تعبيرًا عن وحدة الوجود - فإننا نستطيع أن نجمل هدف الفن الإغريقى فى كلمة واحدة هى : الجمال . -

وحين انهارت دولة الإغريق عسكريًا وتحللت معنويًا كان كثير من نتاجها الحضارى قد تجاوز رقعة أرضها إلى كثير من المناطق فى الشرق الأوسط وشمال إفريقية . وهناك امتزج هذا النتاج بالتراث الروحى والفكرى والفنى لتلك المناطق ، ونشأت عن هذا الامتزاج مراكز حضارية جديدة تدين لحضارة الإغريق الهلينية وتتخذ لنفسها فى الوقت نفسه طابعًا خاصًا وهى ما تعرف بمراكز الحضارة الهلنستية . على أن أبرز تأثير للحضارة الإغريقية كان فى روما وفى الإمبراطورية الرومانية بصفة عامة . ولعلنا ما زلنا نذكر العبارة المشهورة التى تقول : «إن الرومان قد غزوا الإغريق عسكريًا ، ولكن الإغريق غزوا الرومان فكريًا» .

ولكن هل معنى هذا أن الحضارة الإغريقية بكل نتاجها الفكرى والفنى قد تمثلت بصورتها القديمة لدى الرومان ؟

ليس من شك فى أن الرومان يدينون بشيء كثير من نتاجهم الفنى والفكرى للإغريق ، ولكن ليس معنى هذا أن الرومان ليس لهم أى دور

(١) انظر اللوحة رقم (١٦) .

حضارى . ويكفى أن ننتبه هنا إلى حقيقة مهمة فيما يتصل بطبيعة الشعبين الإغريقى والرومانى . فقد كان الشعب الإغريقى بعامة شعباً فناناً ، فى حين كان الشعب الرومانى شعباً عملياً . ومن ثم كان أبرز شىء أُصِـل فى نتاج حضارتهم هو التشريع . وما زال القانون الرومانى يدرس اليوم فى كليات الحقوق فى العالم .

أما فى مجال الفنون فقد كانت الفنون الرومانية عالة على ما خلفه الإغريق فى هذا المجال . كان الإغريق قد توصلوا إلى القوانين والمبادئ العامة التى تحكم الشعر والتصوير والنحت والعمارة ، وكانوا قد خلفوا من نتاجهم فى هذه الفنون الشىء الكثير بما بلغ حد الروعة . فلا غرو أن يؤخذ الرومان بهذا النتاج ، وأن يتخذوا منه قدوة لهم ، ويجعلوه مثلهم الأعلى . وقبل كل هذا كان عليهم أن يفهموا تلك القواعد والقوانين التى استنبطها الإغريق . ولكنهم بعد ذلك حاولوا أن يتحرروا من رقة الإغريق ، ويخرجوا على ما قرروه للفن من قواعد .

فى مجال الشعر مثلاً نجد «هوارس» يعنى بصياغة القوانين القديمة التى بسطها أرسطو فيما كتبه عن فن الشعر ، ونجد فئة من الشعراء تتخذ من الشعر الإغريقى نموذجها . ولكننا ما نلبث أن نجد شعور التمرد على تقاليد الشعر القديمة يظهر ، فإذا بالشاعر «تاكيتوس» قبل نهاية القرن الأول قبل الميلاد يدعو إلى التغيير ويشكك فى إمكان ثبات المعايير الفنية القديمة ، ويقول : عندما تتغير الأشياء ينبغى ألا تنتهى إلى أنها تتغير إلى الأسوأ .

وفى مجال العمارة تأثرت العمارة الرومانية بطرز العمار الإغريقى المختلفة، كالطراز «الدورى» والطراز «الكورنثى» والطراز «اليونى»، ولكننا نجد طراز آخر مركباً ينشأ فى عهد القياصرة^(١). هذا بالإضافة إلى استكشاف الرومان بعض المواد الجديدة، كاهتدائهم إلى نوع من الملاط يشبه الاسمنت فى قوته، وكان أساسه فى أن بيئتهم الطبيعية قد أسعفتهم على هذا الكشف، حيث يكثر الرخام ويتوافر الطين البركانى. وكذلك اختلفت العمارة الرومانية بإيثارها للخطوط المنحنية عن العمارة الإغريقية ذات الخطوط المستقيمة، وكذلك باستخدامها الأقواس والأقباء والقباب.

أما بالنسبة لفن التصوير فالواقع أن أسلوب التصوير الذى كان ساداً قبل ظهور الجمهورية الرومانية كان الأسلوب «التسكانى»، نسبة إلى سكان المنطقة القدامى. وكان التصوير التسكانى لا يحفل بالآلهة، بل يهتم بتصوير الإنسان فى حياته اليومية. ومنذ أن قامت الجمهورية الرومانية أخذ الفنانون يحتذون أنماط التصوير الإغريقى، بل إن عُمَد فن التصوير حينذاك كانوا من الإغريق. على أن الرومان استطاعوا أن يقدموا إضافات جديدة فى هذا الميدان فيما بعد، وذلك عندما ظهر مصورون من أصل رومانى، يرجع إليهم الفضل فى استخدام الإفرسك والألوان المزوجة بالشمع فى تصاويرهم^(٢).

(١) انظر اللوحة رقم (١٧).

(٢) انظر اللوحة رقم (١٨).

أما موقف الرومان من النحت فقد كان غريباً ، إذ كانوا يعدون المثالين من زمرة الصنائع والخدم ، وكان حكيمهم «سنيكا» يقول : إنا وإن كنا نشيد التماثيل لنحتقر الذين يصنعونها .

ولهذا كانت التماثيل الرومانية من صنع الأرقاء ، أو من إنتاج المثالين الذين كانوا يفدون إلى روما رغبة في التكبس . ومن ثم ظهرت تماثيل هي تكرار للتماثيل الإغريقية القديمة . ويمكن أن يقال بعامة إن التماثيل الرومانية إن لم تكن جميعاً من إنتاج مثالين إغريق فقد كانت في معظمها إغريقية الروح . ويبقى لنا بعد ذلك أن نتأمل كيف أن هذه الامبراطورية التي أنجبت شخصاً مثل «شيشرون» لم يتهأ لها أن تنجب مثلاً يعتد به .

الفصل الرابع

الفن الإسلامي

انتهينا فى الفصل السابق من متابعة الإنسان فى أشكال حياته الحضارية فى بلاد النهرين ، حيث عاش السومريون فالكلدانيون فالبابليون فالآشوريون ثم البابليون مرة أخرى فالفرس ، ومن ثم انتقلنا إلى الهند ثم الصين ، ثم كررنا راجعين إلى الغرب ، حيث الإغريق ثم الرومان . وقد رأينا فى كل هذه الحضارات كيف اختلفت طرز الفن وأساليبه وفقاً للمعتقدات والمبادئ والقيم التى كان الإنسان يؤمن بها ويشكل سلوكه الاجتماعى وفقاً لها . ونود فى هذا الفصل أن نتوقف عند الحضارة الإنسانية الكبرى التى خرجت من بطن شبه الجزيرة العربية ، ونعنى بها الحضارة الإسلامية ، تلك التى خلفت كل الحضارات القديمة ، وكانت مَعْبَر الإنسان إلى حضارته الحديثة .

ومنذ البداية يخطر لنا هذا السؤال : ألم تكن للعرب حضارة قبل الإسلام ؟

ومن الطبيعى أن يخطر لنا هذا السؤال ؛ فنحن نقرأ دائماً عبارة «فن الأرسك» ، وهى تعنى الفن العربى ، فهل فن الأرسك هو الفن الإسلامى نفسه ؟

ولنبداً بالإجابة عن هذا السؤال الأخير . فالواقع أن عبارة (فن

الأرسك) لا تعنى فناً عربياً منفصلاً أو مستقلاً عن الفن الإسلامى ، بل هو متضمن فيه . فالفن الإسلامى أهم من فن الأرسك ، وفى أغلب الأحيان تدل عبارة فن الأرسك على أسلوب زخرفى بعينه ، لعل بداياته الأولى قد نشأت لدى العرب منذ وقت مبكر قبل ظهور الإسلام ، ثم نما وازدهر وجدت فيه تنوعات مختلفة ، واكتسب مضموناً روحياً ، بظهور الإسلام وانتشاره . وحين شاء مؤرخو الفن فى الغرب أن يميزوا هذا الأسلوب الفنى باسم سموه بالأرسك ، لكنهم كانوا يدركون بطبيعة الحال أنه الأسلوب الفنى الذى أكدته الحضارة الإسلامية ، والذى ازدهر فى ظلها . ثم نعود إلى السؤال الأول .

الحق أن العرب قبل الإسلام لم تجمعهم دولة توحد عقيدتهم ومنهجهم فى الحياة ، وتهىء لهم حالة من الاستقرار الذى يحتاج إليه غو الحضارة وازدهارها . ولكنهم كانوا - بلا شك - فى الطريق إلى ذلك . لقد كانت لهم معتقداتهم الدينية ، هذا لا شك فيه ، ولكن يصعب علينا أن نتبين مدى تأثير هذه المعتقدات فى توجيه حياتهم وفى سلوكهم ، فضلاً عن أن نلمس آثارها فى فنونهم . فالعرب - كما نعرف - كانوا قبل الإسلام مفرقين فى شبه الجزيرة ، يحكمهم النظام القبلى ، ولكن شيخ القبيلة لم يكن يمثل أى فكرة دينية ، ولم يرتبط به أى نوع من القداسة ، بل كان مجرد زعيم تتوافر له كل صفات الزعامة الدنيوية . حقاً كان هناك لكل قبيلة فى

الغالب كاهنها ، وكان الكهنة أطباء ومنجمين يضعون خبرتهم فى خدمة المحتاج إليها . وكذلك كان لكل قبيلة أو مجموعة من القبائل إله تعبده ، ولكن هذه الآلهة لم تكن - فى حدود ما نعرف - رموزاً لعقيدة دينية موسعة ، تستوعب الحياة والإنسان والكون والوجود ، بل كانت مجرد إشباع للشعور الدينى العميق الجذور ، البعيد التاريخ فى حياة الإنسان .

لقد عبدوا الشمس والقمر والكواكب ، ولكن ما آثار هذه العبادة فى حياتهم ؟ لقد صنعوا لآلهتهم تماثيل يعبدونها ، ولكن أكانت حقاً تماثيل بالمعنى والصينيون والإغريق آلهتهم ؟ أغلب الظن أنها لم تكن كذلك ، لأن العرب لم يشغلوا أنفسهم بفن النحت ، ولم تكشف لنا الآثار عن أى تماثيل من مخلفات ذلك العصر ، أو عن تصاوير بارزة أو محفورة ، أو عن أى أثر من آثار الفنون التشكيلية . ثم نعود فنقول : إن العرب فى تلك الحقبة من تاريخهم لم يكونوا يرون فى الأنصاب التى يقيمونها من حجارة لها شكل خاص ، أو يكتفون بتمثيلها فى جذع شجرة مثلاً ، ليرمزوا بها إلى آلهتهم - أقول إنهم لم يكونوا يرون فى هذه الأنصاب تجسيمًا حقيقيًا لأربابهم ، ومن ثم لم تكن عبادتهم إياها خالصة لها ، وإنما كانوا يعبدونها - بنص القرآن - لتقربهم إلى الله زلفى . ويبدو أن المستنيرين منهم لم يكونوا يحملون لها فى نفوسهم كثيرًا من التقدير . ونحن نذكر هنا واقعة الشاعر امرئ القيس مع صنم القبيلة المسمى «ذا الخالص» ، وذلك حين استخاره

الشاعر - بطريقتهم القديمة الخاصة - فى الخروج لطلب ثأر أبيه ؛ فالقصة تقول : إن الشاعر النائر حين لم يستجب له الصنم ونهاه عن مأربه ، رشا سهمه ، وصوبه إلى الصنم وهو يرتجز :

لو كنت يا ذا الخلف المورتورا ملى ، وكان شيخك المقهورا

لما نهيت عن قتل الأعدى زورا

وكل هذا يؤكد لنا أن الشعور الدينى لدى العرب فى العصر الجاهلى لم يكن قد اهتدى إلى موضوعه الحقيقى ، بل كان قلقاً مضطرباً ، لا ثبات له فى النفوس ولا تكامل . ولا غرو بعد ذلك أن تخلو مخلفات ذلك العصر من الآثار الفنية التى تعكس العقيدة ، أو تتأثر بها وتصدر عن روحها . أضف إلى ذلك أن حياة العرب قبل الإسلام كانت معظمها ، وبصفة أساسية ، قائمة على الرعى والتجارة ، وهما شكلان من الحياة يستتبعان التنقل فى المكان والحركة الدائمة . والفنون التشكيلية على اختلافها ترتبط بصفة أساسية بالمكان ، ومن ثم تحتاج إلى الاستقرار . أضف إلى هذا أيضاً كراهية العربى للحرف والصناعات اليدوية ، فقد كان يترك ذلك للعبيد أو لغير العرب ، كصناعة الأسلحة وسروج الخيل والأقمشة والأبسطة وما أشبه . وكان يكتفى من هذه الأدوات بأن تكون مؤدية لأغراضها التى صنعت من أجلها . فلا غرابة عندئذ أن يعزف العربى عن مزاوله الأعمال التشكيلية . وقد رأينا فى الفصول السابقة كيف كانت معتقدات شعوب

الحضارات القديمة تنعكس فيما يقام من معابد ضخمة تؤدي فيها هذه الشعوب عباداتها وتمارس طقوسها واحتفالاتها الدينية ، وكيف أن ذلك كان مجالاً خصباً لعمل الفنان التشكيلي . ولكننا لا نجد العرب في الجاهلية يقيمون لأنفسهم مثل هذه المعابد . وبيت العبادة الوحيد الذي كانوا يحجّون إليه كل عام ، وهو الكعبة ، هو البيت القديم الذي أقامه إبراهيم عليه السلام ، ولم يكن في عمارته حينذاك ما يلفت النظر ، ولم يكن حج العرب إليه خالصاً للعبادة ، بل كان مناسبة تجمع تجارى واجتماعى وسياسى فى المكان الأول .

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن العرب قبل الإسلام كانوا فى حالة مخاض حضارى - إذا صح التعبير . على أن الذى يلفتنا بحق فى تلك الحقبة هو ذلك الشعر الذى بلغ حدّاً كبيراً من النضوج والاستواء قبل البعثة المحمدية . فقد تغلغل هذا الطراز من الفن القولى فى حياة العربى أياما تغلغل ، وعكس صورة هذه الحياة بكل ما يموج فيها من مشاعر وقيم وأفكار . لقد قام هذا الفن لدى العربى بديلاً عن كل الفنون ، وأصبح ظاهرة مميزة لتلك الحقبة من تاريخ العرب ، التى نسميها بالجاهلية .

وقد تبدو هذه الظاهرة غريبة ، أعنى أن تتخلف كل الفنون لدى شعب من الشعوب ولا ينشط فيها سوى فن واحد . ولكن لو أننا رجعنا إلى طبيعة الحياة كما كان العربى يحياها فى تلك الحقبة ، وبخاصة علاقته بالمكان ، لزال

العجب واتضح الحقيقة . فقد رأينا أن عاطفة المكان لم تكن قوية فى نفس العربى ، بل لعلها لم تكن قائمة ؛ فما كانت له زراعة يتعهدا ، وما كان له بيت مشيد يقيم فيه ، بل كان دائب الحركة . والحركة فى أساسها انتقال فى الزمان ؛ فالزمان يحدد بدايتها ونهايتها . ومن هنا نستطيع أن نقول إن الشعور بالزمان كان أكثر تسلطاً على وجدان العربى من المكان . الزمان عنده هو الحقيقة الثابتة ، أما المكان فمتغير . الزمان هو المطلق ، أما المكان فمحدود . وفى وسعنا أن نستشف هذا المعنى من قول النابغة للنعمان بن المنذر :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المتأى عنك واسع

والشعر - كما نعلم - فن زمانى ؛ أصوات توقع لكى تشغل حيزاً من الزمن ، ولا تحتاج إلى مكان لكى تستقر فيه ، شأن الفنون التشكيلية المختلفة . إنه الفن القابل لأن ينتقل مع الإنسان حيثما ذهب ، دون أن يتكلف مشقة فى حمله ، وهو الفن الذى يتكاثر نمودجه الواحد تكاثراً سريعاً ومذهلاً دون أن يكلف أحداً أدنى مشقة ، سوى أن يستوعبه فى ذاكرته . وهكذا تصبح القصيدة الواحدة وقد انتشرت منها آلاف النسخ بين آلاف الأشخاص ، وكل يحملها فى نفسه ويتحرك بها . ومن ثم كان الفن الشعرى أنسب أنواع الفن لطبيعة الحياة العربية من جهة ، وأقرب ألوان التعبير إلى وجدان العربى من جهة أخرى . ومن ثم كذلك لم تنشأ أى ضرورة لممارسة ألوان أخرى من الفن ، بخاصة ما كان منها مرتبطاً

بالمكان ، كالفنون التشكيلية . وسوف نرى بعد قليل كيف أن فكرة الزمن أو فكرة المطلق كانت تستخفى وراء الفن العربى التشكيلى نفسه ، الذى ظهر وانتشر فى العصور الإسلامية المختلفة . وهكذا تنتهى الحقب قبل ظهور الإسلام دون أن ننظر من العرب إلا بهذه البلاغة القولية التى تمثلت فى فن الشعر . أما البلاغة التصويرية أو التشكيلية بصفة عامة فلم تنشأ ولم تزدهر ؛ لأن دواعى نشأتها وظهورها لم تتوافر من جهة ، ولأن هذا الفن القولى كان كافياً لاستيعاب كل هموم العربى الروحية فى تلك الحقب ، من جهة أخرى .

ونتقل الآن إلى سؤال آخر فنقول : هل كان ظهور الدين الإسلامى فى شبه الجزيرة إيداناً بظهور الفنون التشكيلية ؟ ألم ينه الدين الإسلامى - سواء من خلال القرآن أو الأحاديث النبوية - عن التصوير والتمثيل ؟ وهاتان قضيتان مختلفتان كل الاختلاف ؛ فلم يقل أحد إن الدين الإسلامى دعا الناس أو دفعهم إلى ممارسة شىء من الفنون التشكيلية حتى نرد على هذا بما يعارضه من نصوص القرآن والحديث . لكن الدين الإسلامى - ككل الأديان - هو عقيدة وعبادة . ولا شك فى أن العقيدة التى جاء بها الإسلام كانت جديدة على العرب ، وإلا ما لقيت منهم ما لقيت من مقاومة . وقد حددت هذه العقيدة شكل العبادة ، من صلاة وصوم وحج ، كما حددت أوقاتها وكل ما يتعلق بها من تفصيلات . ومن

ثم صار لكل العرب ، ومن دخل فى الإسلام من غيرهم من الشعوب ، عقيدة دينية واحدة ، وعبادات موحدة . والعقيدة الدينية هى بمثابة الروح بالنسبة للعبادة ، والعبادة هى التجسيم العملى للعقيدة ، فهما إذن غير منفصلين . فالصلاة مثلاً بوصفها شعيرة من شعائر الدين لا تنفصل عن العقيدة ، والمساجد التى أقيمت لأداء هذه الشعيرة فيها لا تنفصل عن الشعيرة نفسها .

وقد تطلبت العقيدة الإسلامية منذ قيامها ، بل أيام الدعوة لها ، إقامة المساجد . فمن المعروف أن الرسول ﷺ قد بنى مسجداً فى المدينة على أثر هجرته من مكة إليها . وحين انتشر الدين واستتب له الأمر كثرت المساجد بالضرورة فى كل الانحاء ، وعُدت هذه المساجد بيوت الله . وقد حث القرآن الكريم الناس على غشيانها وعمرانها . قال تعالى : ﴿ إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مِنْ آمَنِ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَعَمَلٍ صَالِحًا ۝ ﴾ . وهذه الآية تؤكد لنا ما نريد الانتهاء إليه ، وهو ارتباط المسجد - من حيث هو مكان لأداء شعائر الصلاة - بصلب العقيدة ، وهو الإيمان بالله واليوم الآخر . ولن يكون من الصعب بعد ذلك أن نحدد عمارة المسجد أو طرازه المعمارى ، وفقاً لروح هذه العقيدة ؛ فلا شك فى أن مقتضيات أداء هذه الشعيرة من محراب أو قبلة ومن منبر يرتفع عن مستوى الأرض ، ومن وقوف المصلين فى صفوف متتالية ومتناسقة ومنظمة ، ومن مكان يؤذّن فيه للصلاة - كل ذلك لابد

أن يكون قد أثر فى ذلك الطراز. ومنذ أن ظهر المسجد ، أخذ الفن المعمارى الإسلامى ، وفن الزخرفة الإسلامية ، طريقهما إلى النمو والازدهار . وهكذا تطلبت العقيدة الإسلامية بيوتاً لممارسة العبادة ، لا أكثر ولا أقل ، ولكن هذه البيوت سرعان ما تصبح عمارتها مجالاً للتفنن والإبداع . حقاً سيظل كل مسجد ككل مسجد بالنسبة لوظيفته الأولى ، وهى أداء الصلاة ، ولكن المساجد بعد ذلك تتفاوت - من حيث هى بناء قائم - فى مواد بنائها وطرز هذا البناء . وهكذا بزغ الفن الإسلامى أول ما بزغ مرتبطاً بالمسجد ، بيت الله وبيت العبادة ، لا لأن العقيدة نفسها دعت الناس صراحة إلى الأخذ بأسباب هذا الفن ، بل لأن الفن كان قد وجد الظروف المواتية .

ويمكن فى هذا الموضع أن يقال إن العقيدة الإسلامية ، بنهيتها عن التصوير والتمثيل ، قد حددت أسلوب العمل الفنى فى هذا المجال ، فلم يستطع الفنان أن يحلّى جدران المساجد بالتصاوير الحية ، فضلاً عن أن يصنع التماثيل ، فنتج عن ذلك أن نزع الفنان إلى الأسلوب التجريدى ، حيث تضعيع معالم الكائنات الحية ، ولا يبقى منها إلا خطوط ومساحات لونية .

ونود أولاً أن يكون واضحاً أن غلبة الأسلوب التجريدى على الفن الإسلامى لا ترجع بحال من الأحوال إلى ما ورد من أمر النهى عن التصوير فى القرآن والحديث . والآية الوحيدة التى وردت فى القرآن بهذا الشأن

تقول : «إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه» .

فالنهى هنا عن الأنصاب ، والأنصاب جمع نصب . وليس النصب تمثالاً تشخيصياً بالمعنى المعروف للتمثال ، بل هو قائم حجرى تقدم عليه الضحايا ، كما هو المألوف لدى الشعوب الوثنية . فالنهى إذن ينصب هنا بصفة أساسية على ممارسة مثل تلك الطقوس الوثنية . حتى إذا نحن أخذنا بالمعنى الظاهر فإن النهى يكون موجهاً ضد صنع الأصنام بوصفها تجسماً للعقيدة الوثنية . ومهما يكن الأمر فإن هناك شواهد كثيرة تدل على أن التصوير الموضوعى ، أى الذى يتخذ من الإنسان والحيوان والنبات موضوعاً له ، قد ظهر فى كثير من البلدان الإسلامية على مدى العصور . وإذن فالنهى عن التصوير لم يكن ليؤدى بالضرورة إلى الأسلوب التجريدى ، بل ينبغى أن نبحث عن جذور هذا الأسلوب فى العقيدة الدينية ذاتها . والواقع أن أسلوب التجريد بعامة هو أنسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية . يقول «مارسيل بريون» فى كتابه عن «تاريخ الفن التجريدى» : «يعتمد الفن الدينى الأوروبى، وكذلك قدر كبير من الفن الآسيوى ، على التصوير التشخيصى ، الأمر الذى أدى إلى صبغ ما هو دينى بصبغة إنسانية ودينية . ومع أن العنصر الموضوعى أداة مسعفة فى هذا الصدد فإنه كذلك يمثل عقبة . ولكى يتحقق للفن الاتحاد بما هو مقدس فإنه يتحتم تحرره من هذه

العقبة. ولا يستطيع أن يعبر عن ذلك الذى هو بطبيعته غير موضوعى ، أى عن الحالة الروحية ، إلا الأسلوب التجريدى . وهكذا يرتبط الأسلوب التجريدى بما هو روحى . ومن ثم ينبغى علينا أن ننظر إلى الطابع التجريدى فى الفن الإسلامى بوصفه تعبيراً عن القيم الروحية التى يؤمن بها المسلم . ولقد ألفنا أن ننظر إلى الرسوم والأشكال التجريدية فى الفن الإسلامى بوصفها مجرد زخارف ، تستهدف إثارة المتعة الجمالية الصرفة ، لا أكثر ولا أقل .

ويؤسفنى أن أقول نها نظرة قاصرة . إن فى الفن التجريدى زخرفة حقاً، سواء فى ذلك الفن التجريدى الإسلامى والفن التجريدى الحديث . لكن الزخرفة ليست هى كل شئ فيه ، بل لعلها أقل الأشياء خطراً . وهى قبل كل هذا ليست أصلاً للعمل الفنى أو غاية منه ؛ فلم تكن الزخارف التى حُلّت بها المساجد مجرد أشكال زخرفية لا طائل وراءها سوى ما تمنحه لمشاهدها من قيمة جمالية حسية صرف ، بل كان لها فى الغالب مضمونها الروحى التابع من التصورات الأساسية للإنسان المسلم ، فيما يختص بالكون والله والإنسان ، والعلاقات الراهقة ، الراسخة فى الوقت نفسه فى نفس الإنسان ، التى تربطه بهذه الأشياء .

ولكن ما الذى أوجب هذا المضمون الروحى لها ؟ أعنى ما تلك العلاقة أو العلاقات التى تربط بين الزخارف التجريدية الإسلامية وبين

المشاعر الروحية التى استقرت فى نفس المسلم إزاء خالق الكون ، والكون نفسه ، والإنسان ؟

لنسلم أولاً بأنها مجرد زخارف عابثة ، أى مجرد تنسيق خطى ولونى للأشكال المجردة على المساحات العارية ، سواء من الجدران أو غيرها . ثم نتحرك من هذا إلى ما يوجب أن يكون لها مضمون روحى . ونحن نستدل على هذا من جهتين : الجهة الأولى خاصة ، تتمثل فى أن الفنان المسلم حين كان يعمل فى تغطية جدران المسجد بالرسوم - حيث ترعرع الفن الإسلامى - كان يعمل وهو يستشعر فى نفسه الحضرة الإلهية . أليس المسجد بيت الله ؟ وهل كان فى مقدوره أن يعبث بالخطوط والألوان فى بيت الله مجرد عبث ؟ هذا مستبعد بطبيعة الحال . أما الجهة الأخرى فعامية ، وهى تتصل بما يدعو الفنان بصفة عامة إلى اللجوء إلى التجريد ، وفى هذا يقول «مارسيل بريون» : «إن الفنان عندما يشغل نفسه بإكساب الشكل طابعاً روحياً ، واستشعار ما هو فوق الحسى ، فإنه يفر دائماً إلى الأسلوب التجريدى ووسائله التعبيرية ، ما دام هذا الشيء الذى هو فوق الحسى صالحاً للتعبير عنه من خلال أى شكل من الأشكال ، وبخاصة الشكل التجريدى» .

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن استشعار الفنان المسلم للحضرة الإلهية هو ما جعله يفر إلى الأسلوب التجريدى ، لا لشيء إلا لأن طبيعة

عقيدته فى الله تدفعه دفعًا إلى هذا الأسلوب . ولقد سبق أن رأينا فى الحضارات الإنسانية القديمة كيف ارتبط الفن كذلك بالعقائد الدينية المختلفة فعبّر عنها وكان انعكاسًا لها ، ولكننا رأينا فيه فنًا يقوم على التصوير التشخيصى وعلى التجسيم . وهكذا اختلف الطابع العام للفن فى علاقته بالدين بين هذه الحضارات والحضارة الإسلامية . فالعقيدة الدينية لا تدفع بالفنان بالضرورة إلى انتهاج الأسلوب التجريدى ، ولكنه وفقًا لطابع التصورات التى تكون هذه العقيدة الدينية أو تلك يكون لجوء الفنان إلى الأسلوب التجريدى ، ولكنه وفقًا لطابع التصورات التى تكون هذه العقيدة الدينية أو تلك يكون لجوء الفنان إلى الأسلوب التشخيصى أو إلى الأسلوب التجريدى . فالطابع الأساسى للفن يمثل التصور الدينى الذى يمكن فيه روح حضارة من الحضارات ، فيكون بذلك فنًا إما موضوعيًا أو تجريديًا . وقد غلب على تصور الإنسان فى الحضارات القديمة لكل ما هو إلهى طابع التجسيم ، فتمثل الإله على صورة الإنسان أو حيوان أو طائر ، أو تصوره ساكنًا فى جميع المخلوقات أو متجسدًا فى كل شيء . وكان طبيعيًا عند ذاك أن نجد الفنان يلجأ إلى التجسيم فى مختلف أعماله الفنية المرتبطة بالعقيدة . أما فى الإسلام فقد رسخت فى نفس المسلم عقيدة الإله الواحد ، العلوى الأبدى الأزلى ، ذى الكمال المطلق ، الذى لا شبيه له ، وليس كمثله شيء ، فلا يمكن إدراك هيئته سبحانه ، ومن ثم لا يمكن تصويره أو تجسيمه . ويبقى

أن يعبر الفن عن هذه التصورات ، فلا يجد أسلوبًا يتفق ودلالاتها الروحية سوى الأسلوب التجريدى . وعلى هذا لابد أن تكون الأشكال التجريدية فى الفن الإسلامى قد ارتبطت على نحو ما بهذه التصورات .

وربما عنّ لنا هذا السؤال التالى ، وهو : هل كان الفنان المسلم يدرك هذه المعانى حين كان يقوم بتشكيل رسومه التجريدية ؟ أعنى هل كان يدرك أنه بهذه الرسوم إنما يعبر - أو يراد منه أن يعبر - عن تلك التصورات الدينية ، أم أنه كان ينجز هذه الرسوم بطريقة اعتباطية ؟

وفى تقديرنا أنه لا يمكن أن يكون هذا قد حدث بطريقة اعتباطية - فى بداية الأمر على الأقل - بل يقتضينا التصور السليم للأمور أن تتمثل هذه التصورات قائمة من قبل فى عقل الفنان وممزجة بروحه ، وأنه حين كان ينشط لعمله كانت هذه التصورات تتحقق فى عمله بطريقة جانبٍ منها لا شعورى وجانب شعورى ، كما هو الشأن فى كل الفن التجريدى .

ولكننا إذا سلمنا بهذا فإن السؤال لا يزال قائمًا ، وهو : على أى نحو تتمثل التصورات الدينية للعقيدة الإسلامية فى الأشكال التجريدية فى الفن الإسلامى ؟ أو كيف نتمثلها ؟ ولكى نجيب عن هذا السؤال دعنا نعود فنذكر ما قلناه بشأن شعور العربى . القلق إزاء التغير المستمر الماثل له فى كل ما تقع عليه عينه ، وأنه وجد فى الشعر قبل الإسلام وسيلة للهروب من هذا التغير واستشرافًا للمطلق . وقد تمثل فى المكان مظهر المتغير ، المحدود ،

النهائي ، فى حين أحس بالزمان مطلقاً ، غير محدود ، لا نهائياً . وقد كان هذا المتغير المحدود النهائى هو مصدر قلقه ومصدر خوفه ، وبه ارتبطت فكرته فى الموت ، بخاصة موت الإنسان ، فالحياة إذن منتهية لا محالة ، ولكن إلى ماذا ؟ إلى لا شىء . هذا ما كان يقض مضجعه ؛ فقد تمثل «النايا خبط عشواء» من تصب نتمته» ، بلا سلوى ولا عزاء . وحين جاء الإسلام عرف العربى الإله الواحد المطلق اللانهائى ، ووجد السلوى والعزاء عن الموت ، الذى بدا له ذات يوم خبط عشواء ، فى الإيمان بحياة أخرى مطلقة ولا نهائية ، يبعث إليها بعد حياته الأولى المتغيرة والمحدودة والمنتهية . وهكذا أصبح المطلق أو اللانهائى هو الهدف الذى تتحرك نحوه الحياة ، ويتحرك الإنسان . وهذا المعنى هو الموجه الرئيسى للفن الإسلامى . وقد أدرك مؤرخ الفن الفرنسى هذه الحقيقة حين قال : «إن الفن الإسلامى من أنبل محاولات الروح الإنسانى فى سبيل التغلب على النهائى والعرضى والمشكوك فيه والعابر» .

إن هذا النهائى والعرضى والمشكوك فيه والعابر هو الحياة الدنيوية ، التى كان لابد لكى يحتملها الإنسان من أن يجد نقيضها ، حيث اللانهائى ، والثابت ، واليقينى ، والخالد ، وقد وجد ذلك فيما قدمته إليه العقيدة من تصور للعالم الآخر ، فاطمأنت روحه القلقة ، وراح يعبر عن انجذابه نحو المطلق بالأسلوب الفنى الذى يعكسه ، وهو الأسلوب التجريدى . لقد شاء

الفنان الإسلامى أن يقضى على الخوف والشك والتردد ، تلك المشاعر التى تستبد بنفس الإنسان إزاء المتغير وإزاء المجهول ، وأن يحل محلها مشاعر الطمأنينة والسكينة . وهذا ما يتمثل لنا من خلال رسومه وأشكاله التجريدية.

وهذه بعض الأمثلة التى توضح ذلك . ولنأخذ مثلاً الأشكال الطويلة التى تحلى أسفل جدران المساجد من الداخل ، وأحياناً من الخارج ، هذه الأشكال تبدأ من أعلى باستدارة تشبه رأس الإنسان ، تنتهى فى أسفلها إلى ما يشبه العنق ، ثم ينفرج الخطان قليلاً ، ثم يهبطان متوازيين لكى يصنعا من أسفل زاويتين قائمتين . هذه الأشكال تتساوى من حيث حجمها ، وتصطف على الجدران الواحد بعد الآخر فى نسق مطرد ، وهى كذلك تتماثل فى تكرار مستمر . ويغلب على ظننا أنها تحمل دلالة معنوية خاصة ، نستشفها من خلال اصطفاف هذه الأشكال المتجانسة ، فهى أشبه شىء باصطفاف المصلين فى صفوف منتظمة . وفى وسعنا كذلك أن نستشف من تساويها ما تؤكده العقيدة من أن جميع الناس - مهما اختلفت أشكالهم وألوانهم وحجومهم وثوراتهم - متساوون أمام الحضرة الإلهية . وأخيراً لا ينبغى أن يفوتنا ما يحمل هذا التكرار لهذه الأشكال من إيقاع منسجم ومنتظم . فمن شأن هذا الإيقاع أن يتغلب على عامل الخوف من المكان ، كما أنه بما يحمل من عنصر التأكيد عن طريق التكرار

يجلب إلى النفوس الراحة ، ويمنع من تسرب أى شك أو تردد إليها . وبعد هذا كله أو قبل هذا كله ، تعكس هذه الأشكال فكرة اللانهائى المتجاوز للمكان ، فكرة المطلق الذى تهفو إليه نفوس المؤمنين .

وحين نتجاوز جدران المسجد إلى مثذنته الصاعدة نحو السماء لا يخامرنا شك فيما تشير إليه من دلالة روحية . وإذا كانت القباب من حيث هى عنصر معمارى طارئة على الفن الإسلامى فإن زخارفها الداخلية قد خضعت لأسلوب التجريد الإسلامى . وقد يبدو الآن أننا بهذا التحليل قد أحلنا الأشكال المجردة إلى لغة مفهومة ، الأمر الذى يتنافى وطبيعة التجريد ذاتها . ولا شك فى أن التجريد لغة ، ولكنها لغة روحية ، لا جسم فيها ، وهى تخاطب أرواحنا بطريقة تلقائية مباشرة ، أما اللغة المستخدمة فى هذا التحليل بالفاظها وكلماتها ، فهى لغتنا الخاصة ، التى نحاول بها أن نترجم - قدر المستطاع - ما تشير فيه تلك الأشكال المجردة من مشاعر روحية .

وقد يطول بنا المقام لو أننا وقفنا أمام كل أثر من الآثار الفنية الإسلامية لكى نتأمله فى هذا الضوء . لكن شيئاً واحداً ينبغى ألا يفوتنا ، وهو تلك الظاهرة الماثلة فى اهتمام الفنان المسلم بملء كل فراغات المساحة التى يعمل فيها بالخطوط والأشكال والألوان . وتتمثل لنا هذه الظاهرة بوضوح فى موضع القبلة من المسجد . فنحن نجد التجويف المنحوت فى الجدار فى موضع القبلة وقد غطى كل جزء منه بشكل أو خط أولون ، سواء

أكان ذلك بالرسم مباشرة على الجدار أم بطريق التطعيم بالخزف والنحاس والفضة والصدف وغيرها من المواد . فإن حرص الفنان على أن يملأ كل جزئية من الفراغ له دلالاته الروحية كذلك . فالفنان بذلك يتغلب على المكان ، أى على المادة ، بأن يحل محله حركة ديناميكية تخاطب الروح . ولو أنه ترك بين وحداته التجريدية فراغاً لأشعرنا ذلك بالمكان ، ذلك الشعور الذى يثير فى النفوس خوفاً مبهمًا قديمًا وعميقًا ^(١) .

والواقع أن الفن الإسلامى ، أو - على التحديد - فن الأربسك ، لم يقتصر على المساجد ، بل إننا نجده ماثلاً فى مظاهر الحياة العامة ، فى واجهات بعض البيوت وفى داخل بعض المساكن وفى الأثاث والأوانى ، بل نجده على أغلفة الكتب وغيرها ^(٢) . وقد نسأل أنفسنا : هل لا تزال له فى كل هذه الأشكال دلالاته الروحية ؟

حقاً إن طراز هذا الفن الروحى قد استغل فى الحياة فى كثير من الأغراض النفعية ، وإنه بذلك قد صار صناعة أكثر منه فناً ، ومع ذلك ما يدربنا أن انفعالنا بما تحمله هذه الأشياء النفعية من زخارف لا يرجع إلى . المشاعر الروحية العميقة التى ترسبت فى نفوسنا عبر الزمن !

(١) يمكن المضى فى تعميق هذه الحقيقة على أساس ، مما يذكره لنا علماء الأثروبولوجى من بعض المعتقدات القديمة فى أن المكان الشاغر يسمح للشيطان بأن يحل فيه .

(٢) انظر اللوحات : رقم (١٩) ، ورقم (٢٠) ، ورقم (٢١) ورقم (٢٢) .

الفصل الخامس

عصر النهضة وفن الباروك

تعرفنا فى الفصل السابق على أهم ما يميز الفن الإسلامى من خصائص ، وحاولنا أن نتفهم قدر المستطاع ما يشير إليه أسلوب الزخرفة التجريدى من تصورات ترتبط بعقيدة المسلم ، ومن دلالات روحية . والحق إن الفن الإسلامى قد ازدهر فى حقبة من تاريخ البشرية ، جرى المؤرخون على تسميتها بالعصور الوسطى . وحين نقوم هذه الحقبة بصفة عامة من الوجهة الحضارية يقال لها «عصر الظلام» . لكن هذه التسمية إنما يقصد بها وصف الحياة كما كانت أوروبا تعيشها . وبعض المؤرخين يحدد بداية هذه الحقبة بالقرن السابع الميلادى . وفى أوائل هذا القرن نفسه ظهر الإسلام فى شبه الجزيرة العربية لكى ينشئ عبر العصور التالية حضارة إنسانية مكتملة ومزدهرة . وهكذا كانت الحضارة الوحيدة التى ظهرت فى حقبة العصور الوسطى هى الحضارة الإسلامية .

أما بالنسبة للمسيحية فى أوروبا فقد ظلت أكثر من ثلاثة قرون بعد ظهورها منكماشة ، يمارسها أتباعها على حذر ، وفى خشية من بطش القبائل الوثنية . ومن ثم لم يكن لها تأثير فى توجيه الحياة وتشكيل مضامينها الحضارية . إلى أن أتيج لها - وفقاً لفرمان سنة ثلاث عشرة وثلاثمائة - الخروج من قوقعتها ، حيث كفل هذا الفرمان للمسيحيين حرية العبادة بمثل ما كان الوثنيون يتمتعون به . عند ذاك خرج المسيحيون

من مخابثهم لمزاولة عباداتهم خارج سراديب القبور التي كانوا يتخذونها قبل ذلك ملاجئ لهم ، ومعابد يقيمون فيها شعائهم ، ومدافن لموتاهم . ومنذ ذلك التاريخ انطلق المسيحيون في أوروبا ينشرون دياتهم وبينون كنائسهم . ولكن قرونًا يكاملها تمر قبل أن تظهر نهضة فنية أو فكرية أو أدبية يعتد بها ، فضلاً عن أن تظهر حضارة متكاملة كتلك الحضارات القديمة التي صنعها شعب وادي النيل أو الإغريق أو الرومان . وإذا نحن قلنا إن الحضارة الإسلامية قد استقلت بحقبة العصور الوسطى وفرضت سلطانها عليها فينبغي كذلك أن تنتبه إلى أن عصر الحضارات قد انتهى بهذه الحضارة . فمنذ عصر النهضة لم يعد هناك شعب بعينه يناط به صنع حضارة من الحضارات ، بل تعددت المراكز الحضارية وتكاثرت وتعاصرت في الوقت نفسه ، وتبادلت التأثير والتأثر . حقاً إن ما يسمى بالنهضة الأوروبية قد بدأ في إيطاليا على وجه التحديد أول ما بدأ ، ولكن مقومات هذه النهضة سرعان ما امتدت من إيطاليا إلى فرنسا وألمانيا وإنجلترا وهولندا وغيرها من بلدان أوروبا .

وعندما بدأ التحول عن الاتجاهات الفكرية والفنية التي أصلها عصر النهضة كان ذلك إيذاناً بتحول عام ، قد يسرع به شعب ويتأخر آخر ، ولكن سرعان ما يلتقي الجميع في اتجاه عام . فإذا قلنا إن عصر الحضارات قد انتهى بالحضارة الإسلامية كان في وسعنا كذلك أن نقول إن البشرية

منذئذ قد دخلت فى إطار جديد هو ما يمكن أن نسميه الإطار المذهبى . ومعنى هذا أننا لن نسمع عن الحضارة المصرية أو الهندية أو الصينية أو ما أشبه من حضارات الشعوب ، بل سنسمع عن «الباروك» و «الركوكو» و «الكلاسيكية» و «الرومانتيكية» وغيرها . وهى جميعاً مذاهب لا تخص شعباً بعينه ، وإن نشأت فى البداية لدى شعب من الشعوب ، بل هى تمثل «اتجاهاً» . وقد أتى بعد ذلك الوقت الحقيقى ؟ أعنى أكانت تماثيل كتلك التى جسم فيها المصريون القدماء والهنود صار فيه المذهب يعزى فى نشأته إلى فرد من الأفراد ، أو - على أقصى تقدير - إلى مجموعة صغيرة من الأفراد ، متجانسة الميول والأفكار .

ولهذا التحول دلالة خاصة بالنسبة لتاريخ الإنسان فى علاقته بالعقيدة الدينية وبالمجتمع ؛ فالواقع أننا نستطيع أن نستشف من هذا التصور ثلاث مراحل كبرى رئيسية فى حياة الإنسان ، عكسها لنا نتاجه الروحى والفكرى فى عصر الحضارات وفيما تلاه من عصور . المرحلة الأولى هى المرحلة الجماعية ، حيث كان الإنسان شديد الارتباط بالجماعة فى معتقداتها الروحية وقيمها الاجتماعية . ومن ثم كان كل نشاطه فى هذه المرحلة موجهاً لصالح الجماعة ، ومؤكداً لما تؤمن به من معتقدات وقيم . وكان الفن فى هذا الطور يودى وظيفته من خلال ما تفرضه عليه مشاركته فى حياة الجماعة . ومن ثم كان إنكار الفنان لذاته ؛

إذ لم يكن يستهدف بأعماله الفنية أن يبنى مجدًا لنفسه بوصفه فردًا ، بل بوصفه خادماً للجماعة . وكثيرًا ما كان الفنان فى هذا الطور لا يسجل اسمه على الأعمال الفنية التى ينجزها ، كما هو واضح بصفة خاصة لدى الفنانين المصريين القدماء ، لشعوره بأنه إنما يقوم بوظيفته فى الحياة ، شأنه فى هذا شأن أى شخص آخر . وكذلك الشأن فى كل المآثورات الشعبية الأدبية . حتى الأعمال الضخمة منها ينطبق عليها نفس الوصف . فالمعتقد أن «هوميروس» لم يكن مؤلف الإلياذة بالمعنى الصحيح للتأليف ، والأقرب إلى الصحة أنه جامع لها من الأناشيد التى كان الشعب يملكها ويرردها . وكذلك الملاحم الشعبية العربية المعروفة باسم «السَّير» ؛ فليس من السهل حتى الآن الاهتداء إلى مؤلف كل سيرة منها وهكذا نجد الإنسان فى ظل هذه الجماعة القديمة ينشئء فنه من أجل الجماعة أولاً وأخيراً .

ثم تأتى المرحلة الثانية وفيها تتهاوى فكرة الجماعة أو العقيدة الجماعية لكى تحل محلها عقيدة جديدة هى «عقيدة الإنسان» . وحين نقول «عقيدة الإنسان» فإننا لا نعنى الإيمان بالفرد بل الإيمان بالإنسان . والفرق بينهما مهم ؛ لأن هذا الفرق هو ما يميز المرحلة الثانية من المرحلة الثالثة . ذلك أن مفهوم الإنسان فى هذه المرحلة هو مفهوم الإنسان المطلق ، أو مطلق الإنسان . ونعنى بالإنسان المطلق الإنسان بوصفه ممثلًا

للجنس ، وليس فلاناً بعينه . لقد كان الناس فى المرحلة الأولى يعبدون الآلهة ، بما لها أو بما أضفى عليها من صفات تتجاوز حدود الإنسان وقدراته . وكان الإله فى تلك المرحلة يمثل لديهم مركز الكون ومحور الحياة . وعلى أساس من هذا التصور تكونت العقيدة . أما فى المرحلة الثانية فقد استكشف الناس أن قدرات الإنسان لا حد لها ، وأنه إذا أطلق له العنان حقق العجب . عند ذلك هبطوا بفكرة الإله إلى الأرض ، وأحلوا فكرة الإنسان محله ، وأصبح الإنسان هو مركز الكون ومحور الحياة . إن كل شيء مسخر من أجله ، وهو - بعد - الحقيقة العيانية الملموسة والفعالة والمؤثرة . لا غرو عندئذ أن تتجه كل الطاقات لكى تمجد الإنسان على الأرض . لقد كانت أنظار الناس فى عصر الحضارات تتجه إلى الخارج ، وتشغل نفسها به وبظواهره ، وتبحث لنفسها عن الوسائل التى تقضى على الخوف والقلق ، وتحل مكانهما السكينة والطمأنينة . أما فى المرحلة التالية فكان الناس قد فرغوا من العالم الخارجى ، ولم يعد فيه ما يبعث الخوف أو يثير القلق ، فاتجهوا عند ذاك إلى أنفسهم ، وراحوا يتأملونها ، فاستكشفوا فيها عالماً غريباً ومثيراً ، ولكنه كذلك عالم رحب وغامض . ومن ثم اتجهت أنظارهم إلى هذا العالم ، يحاولون بذلك استكناه أسرارهِ وتفهم غوامضه . وفى إطار هذه المرحلة ظهر «الإنسان العبرى» ، وبرزت عقيدة «العبرية الإنسانية» . ويعد عصر النهضة فى أوروبا العصر الذى استكشف هذه العقيدة الجديدة وروج لها .

أما لماذا عصر النهضة على وجه التحديد فهذا ما سوف نتناوله وشيكاً بالتفصيل . ولكن إذا كانت عملية التحديد ذاتها هى موضع النظر فإن كل التحديدات التاريخية فيما يتصل بمراحل التطور التى مر بها الإنسان والفكر الإنسانى - ليست دائماً تحديدات دقيقة ، إن هى إلا عمليات مرنة ، تستخفى أصولها الباكرة غالباً ، ولا تستعلن إلا عندما يصبح التصور ظاهرة عامة .

وهذا ما حدث بالنسبة لعصر النهضة ، إذ أصبحت النزعة الإنسانية ظاهرة عامة تتمثل فى شتى ألوان النشاط الإنسانى . وإذا كان عصر النهضة قد أخرج إلى الوجود عقيدة الإنسان فإن هذه العقيدة قد استمرت تشكل نشاط الإنسان على نحو أو آخر ، على مدى خمسة قرون من الزمان ، تنتهى قرب نهاية القرن التاسع عشر ، حيث تبدأ مرحلة جديدة فى حياة الإنسان ، تركزت فيها عقيدته هذه المرة فى «الفرد» . وقد حدث هذا نتيجة لفقدان الناس الثقة فى العقل الإنسانى الذى مجده المرحلة السابقة ، كما أعانت بعض العلوم الحديثة ، وعلم النفس منها بخاصة ، على تحطيم صنم العبقريّة ، حين قررت أن العبقري لا يختلف عن أى إنسان اختلافاً نوعياً ، وأن الأمر لا يعدو تميزه بكمية من الذكاء تزيد على ما يتمتع به غيره من الناس . فالفرق بين العبقري وغيره إذن فرق كمى لا كيفى ، أى فرق فى الدرجة وليس فى النوع . ومنذئذ بدأت العقيدة الفردية ، أى الإيمان بأن

الفرد ، لا الجنس ولا الجماعة ، هو الأساس وهو الحقيقة . وكما تأثرت مبدعات الإنسان من قبل فى الفن وغيره بالعقيدة الدينية ثم بعقيدة الإنسان ، كذلك تأثرت فى هذا الطور الأخير بعقيدة الفرد . ومن ثم نستطيع أن نقول إن الفن نشأ جماعياً ، ثم صار إنسانياً ، وانتهى فردياً .

ونعود إلى سياق الحديث فنقول إن المسيحية فى أوروبا لم تستطع فى العصور الوسطى أن تنشئ أدباً أو فناً يعتد به إلا فى الدولة الرومانية الشرقية ، حيث ظهر طراز الفن البيزنطى . أما فى أوروبا ، أو فى إيطاليا على وجه التحديد ، حيث مقر البابوية ، فإنه يدهشنا أن نجد الطراز القوطى هو الطراز الفنى الذى يسود معمار الكنائس المسيحية ، مع أن هذا الطراز ليس مسيحياً فى نشأته ، بل على العكس كان هو الطراز المعمارى الذى جلبته معها القبائل الوثنية المتبربرة فى وسط أوروبا وشمالها ، تلك القبائل التى كانت كثيراً ما تنحدر إلى الجنوب وتشن الغارة على مناطق شمال إيطاليا ووسطها . فمن عجب أن تبنت المسيحية هذا الطراز واستخدمته ورَجَّته ، فكانت الكنائس فى العصور الوسطى كلها تتراوح فى معمارها بين الطرازين البيزنطى والقوطى ^(١) .

وقد كان للآباء المسيحيين الرأى النافذ فى بناء هذه الكنائس والهيمنة على المهندسين الذين كانوا يقيمونها وفقاً لتعاليمهم . وهكذا

(١) انظر اللوحتين رقم (٢٣) و (٢٤) .

أسفرت وصاية رجال الدين فى العصور الوسطى على الفنانين عن انغلاق الفن فى دائرة ضيقة محدودة ، وعن قتل روح الابداع والانطلاق لدى الفنان .

ومن جهة أخرى كان الأشراف وكبار ملاك الأراضى يؤثرون فى إقامة قصورهم طرازاً خشناً ، فجعلوها أشبه بالقلاع حتى يحتموا بها من غضب رعاياهم . وقد هجر كثير من هؤلاء الرعايا الأرض تحت بطش الحكام والإقطاعيين ، هجروها إلى المدن حيث عملوا فى الصناعات اليدوية وفى التجارة ، وسرعان ما تحسنت أحوالهم الاقتصادية ، وصاروا قوة جديدة مؤثرة فى الحياة .

وقد كانت أسرة «ميدتشى» التى حكمت (فلورنسة) ، تناصر هذه الطبقة الوسطى رغم أنها كانت أسرة غنية . ومع ظهور هذه الطبقة أخذ يبرز نوع من التطلع إلى التغيير والخروج من أطر الحياة القديمة التى أثبت الزمن عقمها . وعند ذاك برزت الدعوة إلى العودة إلى التراث فى منابعه الأولى ، فى آثاره الفكرية والشعرية والفنية التى خلفها الإغريق والرومان .

ولكن أين كانت هذه الآثار ؟

لقد كان الكثير منها سجين الأديرة ، حتى ظهر الشاعر الكبير «بترارك» وغيره من الأدباء الذين ترسموا خطاه ، فبحثوا عنها فى مظانها ،

واستخرجوها وتدارسوا ما فيها . وقد أسهمت أسرة «ميدتشى» نفسها فى هذا المجال بنصيب كبير ؛ إذ كانوا يرسلون مبعوثيهم لاستجلاب المخطوطات من اليونان وغيرها ، كما عينوا المترجمين الذين نقلوها إلى اللغة الايطالية . ثم امتد نطاق هذه الحركة إلى آثار الرومان فى الفن والأدب . وبهذا خرجت هذه الثروة العظيمة من محابسها لكى تصبح زاداً فكرياً وروحياً لذلك المجتمع الجديد الناهض .

والحق إن مدينة «فلورنسة» كانت الشرارة الأولى لبدء عصر النهضة، بما تحقق فيها من نهضة شاملة فى العلم والفن ، بخاصة فى عهد «كوزيمو» و«لورنزو» ، أعظم رجلين من بيت «ميدتشى» الحاكم .

لقد دأب هذان الرجلان على شراء المخطوطات اليونانية والعربية ، وعلى تمويل أعمال الكشف عن الآثار التاريخية ، كما كانا يستقبلان العلماء والأدباء والفنانين الوافدين على فلورنسة من القسطنطينية والأندلس ويحتفيان بهم أياً احتفاء . هذا فضلاً عن المكتبات والمتاحف والمجامع العلمية التى أنشأها ، حتى غدت فلورنسة فى عهدهما أشبه المدن بأثينا فى عصرها الذهبى .

وفى ظل هذا النشاط وهذا الاهتمام بالمصادر الأصلية والمتنوعة برزت النزعة الإنسانية الجديدة ، التى غيرت وجه الحياة والفن إلى عدة قرون كما أسلفنا . فمن الواضح أنه لم يكن هناك تحيز فى هذه الحركة

لعقيدة بعينها أو لفكر بعينه ، بل استقبلت كل المعتقدات وكل الأفكار بروح متفتحة . وكان الميزان الموثوق به فيما يصلح وما لا يصلح هو العقل ؛ فعلى محك العقل تعرض كل الثروة الروحية التى تم إحياؤها وبعثها إلى الحياة . وما دام العقل قد برز فقد برزت معه حرية القبول والرفض . لم يعد هناك الشيء «المقدس» ، كما لم تعد هناك تعاليم تفرض على عقل الإنسان وروحه فرضًا ؛ فقد صار الإنسان هو كل شيء ، هو الأصل ، وهو المحور . وقد انعكس هذا كله فى صرف العناية إلى دراسة العلوم المتصلة بالإنسان . وكذلك انعكست معانى هذه الحركة فى مبدعات الإنسان الفنية فى ذلك الوقت وأثرت فيها بشكل ملموس .

وقد يكون من المفيد أن نتعرف الآن على صور من هذا التأثير . فلنشر مثلاً إلى ما حدث فى مجال العمارة ؛ فقد غلبت على المجتمع الإيطالى الجديد فى ذلك الوقت نزعة دنيوية ، ربما كان للرواج الاقتصادى إلى جانب النزعة التحررية ، أثر فيها . وقد ارتبط بهذه النزعة ميل إلى بناء القصور ودور السكنى للاستمتاع بالحياة ، وقلت العناية ببناء الكنائس . وقد غلبت على طراز هذه المباني فكرة الجمال وتوفيره بكل وسيلة ، مع إيثار البساطة فى الوقت نفسه .

لقد صار المطلوب من العمارة حينذاك أن تشبع الحاسة الجمالية فى الإنسان فى الدرجة الأولى ، ثم تأتى الغاية النفعية فى

المحل الثانى . وقد تأثرت الكنائس القليلة التى بنيت فى عصر النهضة بهذا الأسلوب الجديد نفسه ، بعد أن تخلت نهائياً عن الطراز القوطى . وهذا يشير إلى أن الكنيسة نفسها قد تأثرت فى ذلك الوقت بالروح الجديدة ، وخرجت من تزمته بعض الشئ ، بخاصة عندما اعتلى رجل من بيت «ميدتشى» عرش البابوية فى روما ، وعلى الأخص فى عهد البابا «ليو العاشر» . فالمعروف أن هذا البابا قد شيد فى روما آلاف الدور للسكن ، وأنشأ الجامعة ، وأجرى عليها نفقات سخية ، كما أسس مكتبة الفاتيكان واستجلب لها أمهات المخطوطات الأدبية والعلمية ، فكانت مؤلفات هيرودوت تقف إلى جانب مؤلفات العلماء العرب .

وكل هذا يؤكد لنا رحابة أفق البابوات فى تلك الحقبة ، ومناصرتهم لتلك الحركة الإنسانية الجديدة ، وانجرافهم فى تيارها . على أن اتباع التراث الوثنى ، الإفريقى والرومانى ، كان يعد مروقاً . وكفراً . وقد قام راهب يدعى «سافو نارولا» يندد بفساد أهل زمانه ووقعهم فى أسر التفكير الوثنى ، فاستهوى بذلك بعض الجماهير . ولكن مدّ حركة النهضة كان أقوى وأعرض من أن يقف فى وجهه «سافو نارولا» أو غيره .

وربما اتضح لنا الطابع الإنسانى لحركة النهضة بصورة أوضح فى مجال التصوير . فهناك على الأقل ظاهرتان رئيسيتان يتميز بهما

التصوير فى عهد النهضة : الأولى هى إضفاء الطابع الإنسانى على كل الأشخاص والموضوعات الدينية ، والثانية هى العناية بتصوير الأشخاص من ذوى المكانة السياسية والاجتماعية والعلمية ، سواء فى ذلك المعاصرون أو القدامى . ها هوذا «لوكا - سنيوريللى» قد فرغ من انجاز مشروع تصويرى فى كنيسة «أرفيتو» فماذا تراه قد صور فيها ، وكيف تراه قد عبر عن موضوعه؟

لقد صور قصة المسيح الدجال ، كما صور مشهد بعث الموتى يوم الحساب ، وعذاب المشركين فى النار ، ونعيم المؤمنين فى الجنة . وقد عبر الفنان فى كل هذه التصاوير عن شتى انفعالات الفزع أو الرضا من خلال الجسم الإنسانى ، الذى كان يعدّه الوحدة الأساسية فى التعبير الفنى .

لقد اعتمد هذا المصور على دراسة للجسم الإنسانى والانفعالات الإنسانية ، لكى يعطى تصويره قيمة تعبيرية مؤثرة ، ولكى ينقل إلى المشاهد المضمون الدينى من خلال الإنسان نفسه . ولعل هذا يذكرنا بعناية المصورين بعامة فى عصر النهضة بدراسة النفس الإنسانية إلى جانب دراستهم الممعنة لتشريح الجسم الإنسانى . ويقال إن هذا الفنان نفسه قد عكف على جثة ابنه بعد موته ، يدرس أجزائها فى لهفة وبدقة توحى بانصرافه عن الفاجعة . وكل ذلك راجع إلى روح التفانى فى الحصول على المعرفة ، تلك الروح التى سادت فى تلك الحقبة .

وقد قال «ليوناردو دافنشى»^(١) ، أحد عباقرة الفنانين الثلاثة فى عصر النهضة : «هذا الذى يعرف كل شىء يمكنه أن يعمل كل شىء . على الإنسان أن يعرف ، وسيكون له أجنحة يسبح بها فى الفضاء» . فالمعرفة هى إذن سلاح الإنسان ، وهو بالمعرفة يستطيع أن يصنع الأعاجيب .

وقد تحققت نبوءة هذا العبقرى ، فبالمعرفة استطاع الإنسان حقاً أن يصل إلى القمر ، فضلاً عن أن يخلق فى الفضاء ، ولذلك كان هذا العبقرى يمعن فى دراسة موضوعه الفنى دراسة مستقصية لكل خفايا جوانبه حتى ليجد نفسه فى النهاية عازفاً عن عملية إنجازها . وقد كان الفن لديه ، كما كان لدى «لوكا - سنيوريللى» أستاذه ، كشفاً فى الدرجة الأولى لخفايا المشاعر فى النفس الإنسانية . وكان يقول : «إن التصوير يصل إلى غايته عندما يكون التعبير عن أوضاع الجسم كاشفاً عن انفعالات النفس» . فإذا تركنا «دافنشى» إلى عبقرى النهضة الثانى «مايكل أنجلو»^(٢) لم نجده يحفل بالتصوير ، ويعدّه عملاً مناسباً للنساء لا للرجال . ولهذا فإن عبقريته إنما برزت فى مجال النحت . أما ثالث العباقرة «رافائيل»^(٣) فأنت حين تدخل قاعة التوقيعات بقصر «الفاتيكان» تواجهك مثالية ذلك العصر متجسدة فى التماثيل التى صنعها هذا الفنان لهذه القاعة .

(١) انظر له لوحة «المشاء الأخير» ، رقم (٢٥) .

(٢) انظر له اللوحتين رقم (٢٦) ، (٢٧) .

(٣) انظر له اللوحة رقم (٢٨) .

كان رافائيل يستهد في تصويره تأكيد الوحدة بين المفاهيم الفلسفية الأفلاطونية وبين مبادئ الدين المسيحي ، ثم بين السلطة الروحية والسلطة الزمنية ، وتقريب فكرة العلم من طبيعة الفن . وقد نجح في ذلك كل النجاح ، إذ سجل شخصية أرسطو ، تلميذ أفلاطون ، وهو يمد يده إلى أسفل ، إشارة إلى جهوده التي أوصلت مثالية أستاذه إلى البشر ، فهبطت بها من عليائها إلى صميم الواقع . كما صور الفلاسفة وقدامى العلماء إلى جوار علماء عصره وفنانيه ؛ فسقراط وفيثاغورس وديوجين وأرشميدس وبطليموس إلى جوار «برامانت» ورافائيل نفسه . كما جمع في لوحته المسماة «البرناسوس» ، أى جنة الشعر ، بين أبولو - إله الشعر عند الإغريق - وبين هوميروس ودانتى وسافو وفرجيل وهوراس وأوفيد وبترايك وبوكاتشيو . وفى لوحة أخرى جمع رافائيل بين شخصيتي نجستيان وجريجورى العاشر ، تمجيداً لجهود العاملين فى ميدان القانون والتشريع .

لقد مجد رافائيل الإنسانية حقاً فى شخوص عبقرتها ، ولكنه كذلك أضاف على رسومه ذات الطابع الدينى مسحة إنسانية . لقد أغرم برسم صورة العذراء فصورها فى أوضاع شتى ^(١) ، حتى لقد لقب بمصور مريم . ولكنه فى هذه الصور كان ينطلق من منطلق إنسانى .

(١) انظر له اللوحة رقم (٢٩) .

فإذا انتقلنا إلى المصور «جيورجيوڤيه» وجدناه كذلك يصفى الطابع
الإنسانى على لوحاته الدينية ، فقد كانت لوحاته هذه - إلى عمق إحساسه
بقدسية شخصها - تنبض بجمال أَرْضى . فالعذراء مثلاً تظهر فى بعضها
بادية الاعتزاز بجمالها ، فى حين يزهى القديسون بنضارة شبابهم ، وبجمال
ثيابهم المصنوعة من المخمل والحريز ، وهم سعداء متفائلون ، كأنهم فتية
من أبناء «فينسيا» المترفين .

وأخيراً فهذا هو المصور «فيرونيزى»^(١) ، الذى برز فى تصوير
الحفلات التى كان أبناء فينسيا يقيمونها للطرب والاستمتاع بملذات
الحياة . لقد كان مثل هؤلاء ، بل مثل أبناء عصره بعامه ، مفتوناً بالحياة .
وقد انعكست فنتته هذه بالحياة حتى فيما كان يصوره من الموضوعات
الدينية . ولنشر على سبيل المثال إلى لوحته التى يصور فيها موضوع
العشاء الأخير ، فهو فى هذه اللوحة يظهر السيد المسيح على مائدة حافلة
بالشراب والطعام بين أمراء المدينة ، بأزيائهم المصنوعة من الدمقس
والديباج ، يختلف عليهم الخدم بالكثوس والصحاف .

ترى أكان رجال الدين يرضون عن مثل هذه التصاوير ؟

الواقع أن آباء الكنيسة لم يرضوا عن هذه اللوحة ، ووجهوا إلى الفنان
اللوم ، إذ قالوا : «لقد أظهر المسيح فى جو دنيوى صاحب» ! وهذا حق ،
ولكن هذا أيضاً هو ما كان يمثل روح الحياة الجديدة .

(١) انظر له اللوحة رقم (٣٠) .

ومع هذه النزعة في إضفاء الطابع الإنساني على الموضوعات الدينية تتوافق عناية المصورين بالشخص البارزين في شتى مناحى الحياة . وقد رأينا كيف كان «رافائيل» يولى شخص العباقرة فى العلم والفن والفلسفة والأدب والتشريع والقانون اهتمامًا خاصًا . ونستطيع الآن أن نضيف إلى هؤلاء كبار شخصيات زمانه ، كالبابا ليون العاشر ، الذى سبق أن تحدثنا عن جهوده فى دفع حركة النهضة الجديدة، ومثل «يوحنا داراجونا»، والدوقة «كولونا»، وغيرهم .

ولعل معجزة هذا اللون من تصوير شخصيات المجتمع الراقية تتمثل فى صورة «موناليزا» المسماة الجوكندة ، التى صور فيها ليوناردو دافنشى زوجة «فرانشسكو» - ديل - جوكندو» الفاتنة . ولعل هذه النماذج تبين لنا كيف اتجه التصوير فى عصر النهضة إلى «أنسنة» الدين - إذا صح التعبير، وإلى الاهتمام بالشخصية الإنسانية المفتوحة ، المرححة ، المتفائلة .

على أن أسلوب عصر النهضة ، الذى جعل من الإنسان محور كل شىء ، قد تطرق إليه على فترة من الزمن طراز أجوف من التعبير هو ما أطلق عليه اسم فن «الباروك»^(١) . وقد أخذ أسلوب الباروك فى الانتشار منذ ظهور جماعة اليسوعيين الدينية ، التى راحت تبنى الكنائس للدعوة إلى مذهبها .

(١) انظر اللوحة رقم (٣١) .

ولكن ماذا تعنى كلمة الباروك ؟

إنها تعنى من الناحية اللغوية اللؤلؤة غير المنتظمة . وهذا المعنى نفسه يعكس الهدف الأسمى من هذا الأسلوب الفنى ، وهو الخروج على التناسق والنظام والرزانة التى تميز الفن الكلاسيكى القديم . ولقد كانت كنائس اليسوعيين التى شيدت متأثرة بهذا الاتجاه تتميز بالضخامة ، وتكشف عن الولوع بالزخارف المثيرة والمحسّنات الجذابة ، ولكن حظ الإبداع فيها ضئيل ، وتكوينها المعمارى هزيل . وقد نجح هذا الأسلوب فى اجتذاب العامة إليه ، ولكنه كذلك وجد من البابوات التشجيع ، وسرعان ما أصبح هذا الأسلوب هو السائد فى كل مبانى روما الدينية والمدنية . والحق إن هذا الأسلوب قد استجاب لحاجة العصر فى النواحي المدنية ، حيث أضفى على الميادين والنافورات والمسارح والحدائق العامة وغيرها من المجالات الحيوية طابعاً يبعث البهجة فى النفس .

ولقد عم هذا الأسلوب روما فى البداية ، ولكنه انتشر بعد ذلك فى سائر البلدان ، لا فى إيطاليا وحدها بل فى شتى البلدان الأوروبية ، شأنه فى هذا شأن أسلوب فن النهضة سواء بسواء . وإذا كانت مبدعات فن الباروك تبدو فى الجملة هزيلة إذا هى قيست بمبدعات النهضة - فإن هذا لا يغير شيئاً من حقيقة أن كلا الأسلوبين كان تعبيراً عن رؤية الإنسان فى حقبة من الحقب ، كما كان مليئاً لحاجاته الروحية والمادية .

الفصل السادس

فن الروكوكو

تعرفنا فى الفصل السابق على عوامل التطور التى تمثلت فى عصر النهضة فى مجال العقيدة والفن ، ورأينا كيف أن النزعة الإنسانية قد غلبت على تفكير الإنسان وفنه فى هذه الحقبة الطويلة من الزمن ، وكيف شكلت هذه النزعة أساليب الفن بعامه ، فى مجالات العمارة والنحت والتصوير ، ثم كيف أدت عوامل دينية واجتماعية جديدة إلى إحداث تطوير جديد فى هذه الأساليب التى كانت بالنسبة للحياة العامة قد استنفدت أغراضها ، فظهر عند ذاك الأسلوب المعروف بالباروك . وقد رأينا كيف استطاع هذا الأسلوب أن يكتسح كل أوروبا ويصبح معلماً على كل منتجات الفن فى أنواعه المختلفة . ونود الآن أن نتابع قصتنا مع الإنسان فى مغامرته فى الفن والحياة على السواء .

لقد قام الإنسان خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بأكثر من مغامرة من هذه المغامرات ، وتردد بين أكثر من شكل أو أسلوب فنى ، كان بعضها يتطور عن بعض ، وبعضها يعارض بعضاً ، ولكن الحقيقة التى سبق أن قررناها بالنسبة لعصر النهضة ، فيما يتصل باهتمام هذا العصر بالإنسان والقيم الإنسانية ، تظل صادقة بالنسبة لهذه الحقبة الجديدة ، التى تعد فى الواقع امتداداً لها وتطوراً عنها .

كان الفنان «دافيد» يتوخى فى إنتاجه بوصفه مصورًا ، بعث الأساليب التاريخية الإغريقية^(١) ، وكان يستحث تلامذته وأتباعه على اقتفاء آثارها ، وكون شعاره فى الفن يتكون من كلمتين : الإنسانية والمنطق . إنها إذن نفس الدعوة التى وجهت عصر النهضة كله ، حياة وفنًا . وقد كان الفنان «أنجر» حريصًا على أن يثبت فى نفوس أتباعه الشعور بسمو الإنسان ، فكان يقول لهم : لا تلتفتوا إلى اليمين أو إلى اليسار ، ولا تنظروا إلى أسفل ، نحو الأرض ، كالتخازير التى تبحث فى الطين ، بل امضوا ورؤوسكم متطلعة إلى أعلى ، إلى السماوات .

وكثيرًا ما نسمع هؤلاء الفنانين الذين عاشوا فى الحقبة التالية لعصر النهضة ، سواء منهم الكلاسيكيون والرومنطيكيون ، يحدثوننا عن ضرورة اتخاذ «الإنسان» وحدة أساسية للتعبير عن الموضوعات التى تستخفى وراءها الدوافع الإنسانية ، وذلك بوصفه «مركزًا للكون» .

لقد كانت لوحات المصور «دافيد» تتخذ من الإنسان وحدة أساسية للتعبير عن الأحداث والمشاعر والأفكار ، أما الطبيعة فيتضاءل شأنها إلى جانب الإنسان ، إذ كان ينظر إليه بوصفه القوة التى تسيطر على الطبيعة . ولكن هل معنى هذا أن النظرة إلى الإنسان لم تتغير فى هذه الحقبة وأن صورته ظلت هى صورته القديمة كما لاحت فى عصر النهضة ؟

(١) انظر اللوحة رقم (٣٢) .

الواقع أن الإنسان وإن ظل هو مركز الوجود ومحور التفكير قد تحورت صورته مع ذلك لكى تلائم ظروف الحياة التى مر بها المجتمع الإنسانى فى أوروبا فى الفترة من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر . فعلى حين كان الإنسان المهذب يعد الممثل العقلى للقرن السادس عشر ، وكان «الإنسان الشريف» يمثل القرن السابع عشر - فإن ممثل القرن الثامن عشر كان هو «الإنسان المثقف» .

ولكن ما مقومات هذا الإنسان المثقف ؟

لقد اصطلح مؤرخو الفكر الغربى على اعتبار «فليتير» نموذج ذلك الإنسان فى ذلك القرن الثامن عشر . فلننظر إذن فى أهم الصفات التى عرف بها فليتير . لقد تميز بنزعة الكلاسيكية الجادة ، وعزوفه عن حل المشكلات الميتافيزيقية الكبرى ، بل عدم ثقته بأى شخص يقتصر حتى على مناقشتها . هذا بالإضافة إلى ذهنه اللماح ، العدوانى ، الذى كان مع ذلك ذهنًا مجاملًا مهذبًا بمعنى الكلمة . وقد كان متدينًا ، ولكن تدينه كان مضادًا للكنيسة ، قائمًا على كراهية أى نوع من التصوف . وهو إلى هذا وذاك كان ينفر من كل ما هو غامض لا يمكن شرحه ، كما كان عظيم الثقة بنفسه ، مقتنعًا بأن كل شىء يمكن أن يدرك ، ويمكن أن يحل ، ويمكن أن تبت فيه قوى العقل . هذا إلى نزعة المتشككة الحكيمة ، وقبوله للأقرب والأسهل تداولاً ، وفهمه لمطالب العصر ، وتأكيده لحقيقة أنه ينبغي على الإنسان أن يتعهد بستانه .

هذه هي المقومات التي حددت صورة الإنسان الجديد فى القرن الثامن عشر ، الذى سُمى بالإنسان المثقف . فإذا نحن تأملنا هذه الصفات وجدناها فى الحقيقة تعكس لنا صورة الإنسان كما تمثلته الطبقة البورجوازية من المجتمع فى ذلك القرن ، تلك الطبقة التى كانت قد أخذت فى الظهور ، وأخذت تشارك فى الحياة والفكر والفن مشاركة فعالة . ولعلنا نستطيع أن نتمثل ما طرأ من تحول فى مفهوم الإنسان فى ذلك القرن ، من خلال الأعمال الأدبية التى أنشأها الإنسان ، بخاصة فى مجال الرواية ؛ فقد كان القرن الثامن عشر هو عصر الرواية بلا نزاع . وعند ذلك نلاحظ من خلال الأعمال الروائية التى أنتجها ذلك القرن كيف صار الإنسان العادى ، لا البطل القديم ، هو محور النظر فى هذه الأعمال .

فى ذلك الوقت أصبحت الرواية تاريخاً روحياً وتحليلاً نفسياً ، وكشفاً لغوامض الذات . أما قبل ذلك فكانت تصويراً للمحادثات التاريخية وللعمليات الروحية كما تنعكس فى أفعال عينية . والظاهرة التى تسترعى انتباهنا بحق ، بوصفها ظاهرة حديثة لدى كتاب القرن الثامن عشر ، هى نزاع صبغة البطولة عن الشخصيات الرئيسية عندهم ، وصبغها بصبغة إنسانية .

وهكذا ظلت عقيدة الإنسان هى المسيطرة على الحياة والفكر منذ عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر ، ولكنها تحولت خلال هذه الحقبة أكثر من مرة ، لكى تتلاءم الصورة مع طبيعة الحياة والعلاقات الاجتماعية المتغيرة من وقت إلى آخر . وقد عكس الفن هذا التحور بما اصطنع لنفسه من أساليب تناسب كل صورة من صور الحياة الاجتماعية التى تمثلت فى هذه الحقبة .

وقد رأينا من قبل كيف تمثلت الصورة فى عصر النهضة ، ثم كيف انتهت أسلوب عصر النهضة إلى أسلوب الباروك . فكان أسلوب عصر النهضة فى عمومها إحياء للطراز الكلاسيكية الأولى ، الإغريقية والرومانية ، بما فيها من تناسق ودقة واتزان وكمال ، كما كان الباروك أسلوباً يستهدف الجمال والمظهر الفخم وإشاعة البهجة فى النفس . ولكن الباروك كان فى الوقت نفسه ذلك الأسلوب الذى أبدت البابوية رضاءها عنه وسمحت باستخدامه فى كنائسها ، بل ألحت فى ذلك ، كما كان أيضاً الأسلوب الذى حفل به الحكام والملوك فى شتى أنحاء أوروبا . ولهذا سرعان ما مست الحاجة إلى اصطناع أسلوب جديد يكون أكثر ملاءمة لصورة الحياة الجديدة ، حيث مثلت الأرستقراطية والطبقة الوسطى العريضة قطاعاً عريضاً من المجتمع .

لقد كان هذا القطاع الجديد من المجتمع يملك الثروة ويريد أن يستمتع بالحياة ، فليكن الفن إذن وسيلة من وسائل هذا الاستمتاع . وهنالك برز أسلوب جديد فى الفن ، هو ما عرف بفن «الروكوكو» .

ولم يكن فن الروكوكو فناً ملكياً كما كان فن الباروك ، بل كان فنً طبقة أرستقراطية وطبقة وسطى كبيرة . لقد أصبح هناك أفراد يحلون محل الملك والدولة والكنيسة فى رعاية الأعمال الفنية ، وأخذ المعماريون يشيدون «نزلاً» وبيوتاً صغيرة بدلاً من القلاع والقصور ، وأصبح الجو العائلى الرقيق يحدد النساء وغرفهن الصغيرة مفضلاً على الرخام البارد والبرونز الثقيل . كما حلت محل الألوان الكثيفة الجادة ، كالبنى

والقرمزي والأزرق الداكن والذهبي ، ألوان زاهية خفيفة ، كالرمادي والفضي والأخضر المخفف والوردي . وقد ظل الروكوكو يزداد تنميقاً وتآلقاً وسحرًا لاهيًا متقلبًا ، ولكنه كذلك ازداد رقة روحانية .

وعلى هذا النحو صار الروكوكو هو فن المجتمع الراقى بمعناه الصحيح ، ولكنه من جهة أخرى اقترب من ذوق الطبقة الوسطى فى القوالب والأشكال المصغرة . لقد كان فن الروكوكو بصفة أساسية فنًا زخرفيًا شديد البراعة ، رقيقًا ، هشًا ، عصبيًا . وربما كان بذلك يمثل مرحلة انحدار للفن بالنسبة إلى ما أنتجه فن الباروك .

ولو أننا قارنا هذا الفن بالرؤى العنيفة المثيرة لعصر الباروك ، بما فيها من تجاوز صاخب لحدود الحياة المعتادة ، لبدا كل ما أنتجه عصر الروكوكو ضعيفًا وضئيلًا بل تافهًا . ومع ذلك فلم يكن فى استطاعة أى فنان كبير فى عصر الباروك ، أن يتحكم مثلاً فى الفرشاة بنفس السهولة والثقة التى تحكم بها فنان مثل «بياتسنا» أو «جاردى» .

الواقع أن الروكوكو يمثل المرحلة الأخيرة فى التطور الذى بدأ بعصر النهضة ، من حيث إنه أدى إلى انتصار المبدأ الدينامى الطليق المتحرر ، الذى بدأ به هذا التطور نفسه ، والذى كان عليه أن يؤكد نفسه مرارًا وتكرارًا ضد ولمبدأ السكونى التقليدى النمطى . ومن ثم يمكن القول إن الغايات الفنية التى استهدفها عصر النهضة لم تنجح فى تأكيد ذاتها آخر الأمر إلا

فى عصر الروكوكو ؛ فحينذاك بلغ التصوير الموضوعى للأشياء تلك الدقة والسهولة التى كان بلوغها هو هدف هذه النزعة الطبيعية الحديثة .

ولقد بدأ الروكوكو ينافس الباروك ويحتل مكانه - كما قلنا - حين أتيح للفن أن يستقل عن البلاط ، وأن تظهر طبقة جديدة هى الطبقة الوسطى الغنية . وقد حدث ذلك فى النصف الأول من القرن الثامن عشر ، حتى قبل أن يتبلور لهذه الطبقة كيائها . ولا شك فى أن الباروك ظل قائماً على نحو أو آخر فى القرن الثامن عشر نفسه ، ولكن الناس فى ذلك الوقت لم يكونوا يتمسكون بما يسمى الذوق العالى كما كانوا فى القرن السابع عشر يتمسكون به . ولهذا قد يكون من التسرع أن نقول إن فن الروكوكو جاء ليناهض فن الباروك . إنه حقاً طراز آخر مختلف ، ولكن ربما ظلت بعض عناصر فن الباروك تتمثل فيه على نحو أو آخر . وقد كان على كل حال فن الطبقة الأرستقراطية والطبقة الغنية فى المجتمع . ومن ثم كان طبيعياً أن يشهد القرن الثامن عشر آثار فن الباروك كما يستقبل الفن الجديد ، فن الروكوكو . ومن الواضح أن هذين الطرازين معاً كانا يمثلان النزعة إلى التخلص من آثار التقليدية الفنية التى أخذ بها عصر النهضة وروّجها . ولهذا ما نلبث أن نجد هذين الطرازين يتعرضان معاً إلى نزعة جديدة ، أرادت أن تعيد الفن إلى صلابته القديمة ، وإلى اتزانه ومثله الفنية التى تمثلت فى الفنين القديمين ، الإغريقى والرومانى ، والتى كان فن عصر النهضة بمثابة إحياء لها .

ولقد أتى الهجوم على تراث الباروك والروكوكو من اتجاهين مختلفين ، غير أنه كان فى كلتا الحالتين قائمًا على معارضة الذوق السائد الذى أشاعه هذان الفنان . وقد تمثل أحد هذين الاتجاهين فى النزعة الانفعالية والطبيعية التى مثلها «روسو» و«رتشاردسون» و«جريز» و«هوجارت»^(١) . وتمثل الاتجاه الآخر فى تلك النزعة العقلانية عند «لسنج» و«فكلمان» ، وعند «منجز» و«دافيد» . وكان هذان الاتجاهان معًا يضعان المثل الأعلى للبساطة والجدية ، الذى تتسم به النزعة البيوريتانية إلى الحياة ، فى مقابل الميل إلى الظهور والادعاء فى فن البلاط .

والواقع أن فن الروكوكو كان يمثل المرحلة الأخيرة فى ثقافة ذوقية، وكان مبدأ الجمال لا يزال فيها مسيطرًا على نحو مطلق . وهو الأسلوب الأخير الذى كانت كلمتا «الجميل» و«الفنى» فيه مترادفتين . ففى أعمال «واتو»^(٢) و«ماريفو» ، بل فى أعمال «فراجونار» و«شاردان» و«موتسارت» ، نجد كل شئ جميلًا ومنغمًا . وعلى العكس من ذلك ما نجده فى أعمال «بيتهوفن» و«ستندال» و«ديلا كروا» - أولئك الفنانين الرومنتيكيين الكبار . فلدى هؤلاء يصبح الفن عملاً إيجابيًا صارخًا ، محتجًا ، تواقًا إلى خرق قواعد البناء الشكلى . لقد استطاعت هذه النزعة الرومنتيكية الباكرا أن تقف فى وجه فنى الباروك والروكوكو معًا، وأن تجعل للفن مضمونًا جديدًا مخالفًا .

(١) انظر اللوحة رقم (٣٣) .

(٢) انظر اللوحة رقم (٣٤) .

على أنه ينبغي لنا أن نتوقف هنا قليلاً لكي نسجل ظاهرة فريدة في حياة الفن ، سبق أن ألمحنا إليها في الفصل السابق ، حين أشرنا إلى أن حلول المذهبية في الفن محل العقيدة قد صار سمة مميزة للفن منذ عصر النهضة . وهنا نضيف أن الأسلوب الذى جاء به عصر النهضة قد استطاع أن يكون أسلوباً شاملاً فى كل أنحاء أوروبا ، وأنه حين ظهر أسلوب الباروك استطاع كذلك أن ينتشر ويعم كل مواطن الفن الأوروبى . وأخيراً ظهر أسلوب الروكوكو فحقق لنفسه كذلك هذا الطابع الشمولى ، بوصفه أسلوباً له تقاليد ومقومات خاصة . لكننا نلاحظ أنه بانتهاء عصر الروكوكو ينتهى عصر المذاهب ذات الطابع الشمولى فى الفن ، وتدخل المذهبية الفنية طوراً جديداً تتميز فيه بالخصوصية .

لقد كان الروكوكو آخر أسلوب فنى شامل فى أوروبا الغربية، فقد كان معترفاً به اعترافاً عاماً ، وكان ينتقل فى جميع أنحاء أوروبا فى إطار متجانس بوجه عام ، بل إنه أيضاً شامل ، بمعنى أنه ملكٌ مشاع بين جميع الفنانين المهووبين، يمكن أن يقبلوه جميعاً دون تحفظ . أما بعد الروكوكو فلم يعد هناك مثل هذا القانون العام للشكل الفنى ، أو مثل هذا الاتجاه الشامل للفن . فمنذ القرن التاسع عشر أصبحت مقاصد كل فنان على حدة ذات طابع شخصى على نحو صار يتعين معه على الفنان أن يناضل فى سبيل بلوغ طريقته الخاصة فى التعبير ، ولم يعد يستطيع أن يقبل حلولاً جاهزة ، فهو ينظر إلى كل قالب قد حدد مقدماً على أنه قيد لا عاملٌ مساعد له ، وعليه أن يتخلص منه ، بأن يبحث ويستكشف أسلوبه الخاص المتميز .

لكننا مع ذلك نسمع عن مذاهب فنية ظهرت بعد ذلك وكان لها شيوع وانتشار عالمي . وهذا في عمومهِ صحيح ، ولكن كل فنان أصيل ارتبط اسمه بواحد من هذه المذاهب إنما كانت له كذلك كشوفه الخاصة ومن ثم أسلوبه الخاص . وسوف يتضح لنا هذا بشكل مفصل فيما بعد ، أما الآن فإننا نعود إلى ذلك الفن الذي أخذت المعارضة تشتد عليه في خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، وهو فن الروكوكو ، لننتههم القضية التي طرحها أمام الاتجاهات الفنية التي أعقبته .

لقد ظهر بعد الروكوكو ، ومن قبله إلى حد ما ، فن جديد ارتبط بصفة أساسية بالطبقة الوسطى واختلف كل الاختلاف عن فن عصر النهضة وعن الفترات التي تلت في تاريخ الفن حتى ذلك الوقت . وهذا الفن الجديد هو في الحقيقة بداية العصر الحديث ، وعلامة على المرحلة التي أخذت تتحكم فيها الأفكار الديمقراطية والنزعة الذاتية . هذا الفن قد ارتبط دون شك ارتباطاً مباشراً بثقافات الصفوة المختارة في عصر النهضة والباروك والروكوكو ، من وجهة النظر التطورية ، ولكنه يقف في مقابلها من حيث المبدأ . فالتعارض بين العقلانية والوجدانية ، وبين المادية والروحانية ، وبين الكلاسيكية والرومنتيكية - قد أخذ يحل الآن محل متناقضات عصر النهضة والأساليب الفنية المعتمدة عليه ، والاستقطاب بين النزعة الشكلية الدقيقة وبين النزعة الطبيعية إلى الشكل ، وبين البناء المحكم والتفكك التصويري ، وبين السكونية والحركة .

وقد فقدت هذه المتقابلات القديمة معناها إلى حد بعيد ، إذ أن كلا نوعى الإنجاز الفنى لعصر النهضة أصبح ضرورة لا غناء عنها ، وأصبحت دقة التصوير المتمشية مع نزعة محاكاة الطبيعة أمراً مسلماً به ، شأنها شأن الانسجام التكويني لعناصر الصورة . ومن ثم أصبحت المشكلة الحقيقية هى ما إذا كان من الواجب إعطاء الأسبقية للعقل أم للوجدان ، ولعالم الموضوعات أم للذات ، وللإدراك الوجدانى أم للحدس . هذه هى الأسئلة التى كان على الفن الذى يجرىء بعد الروكوكو أن يواجهها وأن يجيب عنها . وقد مهد الروكوكو ذاته الطريق للطرفين المتقابلين الجديدين ، بقضائه على النزعة الكلاسيكية لعصر الباروك المتأخر ، واتخاذها من أسلوبه التصويرى ، وحساسيته للتفاصيل البراقة والتكنيك الانطباعى ، أداة أقدر على التعبير عن المضامين الانفعالية لفن الطبقة الوسطى من تلك اللغة الاصطلاحية الشكلية التى عرفت فى عصر النهضة والباروك . وربما كان الغريب فى الأمر أن هذه القدرة التعبيرية ذاتها هى التى أدت إلى انحلال فن الروكوكو ؛ فقد كانت طريقة هذا الفن فى التفكير تدفع به مع ذلك إلى إبداء أعظم قدر من المقاومة للنزعة اللاعقلية والوجدانية .

وإنه لمن المحال أن يفهم المرء دلالة الروكوكو بدون هذه الحركة الجدلية المتبادلة بين وسائله التى كانت تتطور بطريقة آلية - مع تفاوت فى درجة هذه الآلية - وبين مقاصدها وأهدافها الأصلية . والحق إن الروكوكو كان يستقطب نفس التضاد القائم فى مجتمع الفترة نفسها ، الذى جعل من

هذا المجتمع همزة الوصل بين أسلوب البلاط فى عصر الباروك وبين نزعة الطبقة الوسطى فى الرومنتيكية الباكرة .

وقد تمثل هذا التضاد فى ذلك المجتمع فى الجمع فى وقت واحد بين قيم قديمة متوارثة ، تغلب عليها المثالية ، وأخرى مستحدثة ، تنشئ المتعة واللذة .

كانت طبقة النبلاء لا تزال تمجد مثلاً الكمال البطولى والعقلانى ، على الرغم من أنها كانت فى الواقع تعيش من أجل لذاتها أولاً وقبل كل شىء . ثم تطور الحال فصارت هذه الطبقة نفسها تدعو إلى مذهب فى اللذة يتمشى كذلك مع نظرة الطبقة الوسطى الثرية إلى الحياة وأسلوبها فيها . وحين قال «تاليران» إنه لن يعرف حلاوة الحياة من لم يعيش قبل سنة تسع وثمانين وسبعمائة وألف ، وهى السنة التى قامت فيها الثورة الفرنسية - فإنه كان يعنى ذلك النوع من الحياة التى كانت تلك الطبقة تحياها ، وكان المقصود بحلاوة الحياة هو حلاوة النساء . ولقد انعكس هذا فى الرغبة الشاملة الدائمة لرؤية صور العرايا ، كما انعكس فى الفن ، فصارت العرايا هى الموضوع الأثير فى الفنون التشكيلية . فحيثما جال المرء ببصره ، سواء فى اللوحات الحائطية فى المساكن الرسمية ، أو فى أشغال الجوبلان فى الصالونات ، أو فى الصور الموجودة فى خدور النساء ، ورسوم الكتب ، أو الأطقم الخزفية ، أو الأشكال البرونزية المنقوشة على الرفوف المعلقة - رأى على الدوام نساء عاريات وأفخاذاً وأعجازاً ممتلئة وصدوراً عارية ، وما إلى ذلك ، فى تنوعات لا حصر لها ، وتكرار لا نهاية له .

وهكذا كان الروكوكو فنًا جنسيًا موجهًا إلى أشخاص ذوى نزعة «أبيقورية» ، يجمعون بين الثراء من جهة ، والملل من فرط الاستمتاع بالذات من جهة أخرى ، فكان وسيلة لاكتساب القدرة على مزيد من الاستمتاع ، حيث وضعت الطبيعة لهذه القدرة حدودًا . ومن ثم كان طبيعيًا أن تحدث ردة فعل لهذا الاتجاه فى أسلوب الفن الذى يعقبه . وربما كان الفنان «دافيد» خير مثال نفهم من خلاله هذه الحقيقة .

لقد عاش الفنان «دافيد» وتلقى تربيته الفنية فى مراسم فنانى الروكوكو فى عهد الملكية الفرنسية ، لكن نفسه لم ترتع لذلك الأسلوب الرخو الذى كان هؤلاء يستخدمونه . وأتيحت له فرصة الدراسة فى إيطاليا فكانت هذه الفترة عاملاً قوياً فى تكوين شخصيته الفنية وإنضاجها . وكانت الحفريات قد كشفت عن بعض الآثار والتماثيل الإغريقية هناك ، فكان ذلك سبباً فى جذبه إلى ذلك التراث القديم والتأثر به ، حتى ترسبت فى نفسه قيم الفن الكلاسيكى القديم . وحين قامت الثورة الفرنسية كان «دافيد» قد صار شخصية مرموقة ، لا فى مجال الفن فحسب ، بل فى مجال السياسة على السواء . وقد اشترك فى محكمة الثورة التى ساقطت لويس السادس عشر إلى المقصلة . وقد أقنع نابليون رصد الأموال لاقتناء الأعمال الفنية ، ومنح الجوائز للمبرزين من رجال الفن ، وإنشاء المتاحف وفتح أبوابها للشعب . وقد استطاع دافيد بنفوذه أن يغلّق أبواب الأكاديمية الفنية التى كانت قد أنشئت سنة ثمانٍ وأربعين وستمئة وألف ، وأن ينشئ بديلاً لها باسم الثورة سنة ثلاث وتسعين وسبعمئة وألف . وفى

هذه الفترة لمع نجم «دافيد» فأصبح هو عاهل الاتجاه الكلاسيكى العائد بلا منازع ، وقد ظل يفرض هذا الاتجاه حتى أقل نجم نابليون .

كان «دافيد» يتوخى فى إنتاجه الفنى بعث الأساليب الإغريقية القديمة ، وكان يستحث تلامذته وأتباعه على اقتفاء آثارها . وقد عرفنا فى مستهل هذا الفصل كيف أنه جعل من الإنسانية والمنطق شعاره فى الفن . وكان يقول لتلاميذه : إن الخط الرصين والمحاكاة الأمانة لأشكال الواقع لتتجلى فى تكوين تلك التماثيل الرائعة التى خلفها «فيدياس» و«بوليكيت» و«ميرون» ، وخلق بنا أن نتبع خطاها فيما ننتجه من أعمال الفن المعاصر . إنه لمن واجبنا أن ندرس أساليب عظماء الماضى ، وأن نعمل على الانتفاع بها فى تحقيق أسلوب فنى يلائم ظروف حياتنا !

وقد أنتج «دافيد» نفسه طائفة من اللوحات التى التزم فيها بتلك المبادئ الكلاسيكية التى دعا تلاميذه إليها ، ومن أشهرها لوحة «الهورييون يُقسمون على نصره روما» ، ولوحة «نابليون يجتاز ممرسان جرمان» ، و«لوحة التتويج» و«صراع مينرفا» و«إعدام سقراط» ، وغيرها . وكان يلتزم فى هذه الأعمال وغيرها بمبدأ الوضوح فى التعبير عن الواقع فى ترفع عن عرض المشاهد الدرامية ، وباستخدام أسلوب يحرص على رصانة الخط والرمز بشكل الإنسان - فى حركات وأوضاع نبيلة ، على عكس الروكوكو تماماً - إلى مختلف الموضوعات التاريخية والمعاصرة .

وفى وسعنا الآن أن نلخص خصائص هذه النزعة الكلاسيكية العائدة فيما يلى : التزام الدقة المتناهية فى رسم تفصيلات الأشياء ، وفى تطبيق قواعد المنظور والتشريح ، والاتجاه بذلك إلى الإيهام بطبيعة المكان والمادة . هذا إلى جانب الخضوع الكلى للطبيعة ، وما تمليه من قواعد ، وما يتحقق فيها من قوانين .

وكان «أنجر» - تلميذ «دافيد» - يقول فى هذا الصدد : «إننا إذا فقدنا الاحترام الواجب نحو الطبيعة ، وإذا ما اجترأنا على التهجم عليها فى آثارنا، فكأننا كمن يرفض بطن أمه» . أضف إلى هذا حرص هذه النزعة الكلاسيكية على جودة الصياغة ووضوح التعبير ، واستخدام الأساليب السامية فى عرض صور الواقع ، مع الالتزام بالموضوعية . هذا إلى جانب الاعتماد على المنطق الصادر عن الفكر المتزن ، الذى يرفض الاستسلام للتهاويل العاطفية .

هذه النزعة التى استهدفت رد الاعتبار للفن - إذا صح التعبير - بعد أن كان فن الروكوكو قد انحرف وتبذل واستهان بكل القيم الإيجابية ، كانت بدورها متطرفة فى صرامتها وفى احتفالها بالقيم التشكيلية الصرف، وفيما اصطنعت من رزاة ووقار . وقد كان من الممكن أن تنتهى وشيكاً ، بخاصة بعد أن تغيرت الأوضاع والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية فى فرنسا بعد قيام الثورة . ولكن شخصية «دافيد» القوية الجذابة استطاعت أن تسير بها فترة غير قصيرة من الزمن ، إلى أن توفى فى منفاه سنة خمس

وعشرين وثماتمئة وألف . ولكن النزعة الكلاسيكية فى فرنسا لم تنته بوفاته ، بل تمهدا من بعده لتلميذه «أنجر» - وكان كذلك قوى الشخصية - فمنحها فترة أخرى من الحياة .

عالمج «أنجر» فى لوحاته طائفة من الموضوعات الأسطورية ، مثل لوحة «أوديب يحل اللغز» ، والموضوعات الرمزية ، مثل لوحته المسماة بالنبع ، كما مارس رسم الشخصيات المعاصرة وتفوق فى هذا الضرب من الفن على كل معاصريه . وقد استطاع «أنجر» أن يتزعم النزعة الكلاسيكية فى الفن التشكيلى بعد وفاة أستاذ «دافيد» لأكثر من ثلاثين سنة .

وربما كان هذا هو السبب فى أن الكلاسيكية العائدة قد امتد بها الزمن فى فرنسا أكثر من غيرها من بلدان أوروبا ؛ فلم تظهر فيها الرومنتيكية إلا بعد أن كانت قد عمت فى انجلترا وألمانيا . ولكن مصورًا عظيمًا كان هناك على استعداد لأن يتمرد على هذه الكلاسيكية بكل تقاليدها والتزاماتها المعنوية والفنية ، وأن يعلن خروجه عليها . وكان هذا المصور هو «ديلاكروا» .

لقد أدت جهود «ديلاكروا»^(١) فى بث الحركة والتحرر فى تصاويره ، وإضفاء مسحة من الرواء والعاطفية عليها - أدت إلى زعزعة القيم التى دافع عنها «دافيد» وتلميذه المخلص «أنجر» ومن ترسموا خطاهما فى فن التصوير ، ومهدت الطريق لظهور نزعة جديدة كان لها خطرها ، لا فى مجال الفن

(١) انظر اللوحة رقم (٣٥) .

التشكيلي فحسب ، بل فى شتى ألوان النشاط . الروحى والاجتماعى ، وهى التى سميت بالرومنتيكية . وسوف نرى فيما بعد الظروف العامة التى مهدت لظهور هذه النزعة الجديدة ، والبواعث التى دفعت بها إلى الوجود ، ثم مضمونها الروحى والاجتماعى والفنى . ولكننا نكتفى الآن بأن نشير إلى أنه كما تطرفت الكلاسيكية العائدة فى الانتقاض على فن الروكوكو الذى كان سائدًا قبلها فكذلك تطرفت هذه النزعة الرومنتيكية فى الانتقاض على تلك الكلاسيكية . فقد أمنت فى ثورتها على التقاليد التى تشبث بها الكلاسيكية ورفضتها ، مع أنها لم تكن كلها خطأ ، وأمنت فى الترفع عن الاندماج فى الواقع ، واستغرقت بدلاً من ذلك مع الأحلام وفى تصوير عالم من الخيال يقوم بديلاً من ذلك الواقع . والغريب أن المنخرطين فى هذه النزعة الجديدة كانوا على وعى تام بتطرف موقفهم ، حتى إن «ديلاكروا» نفسه كان يقول : «بغير جرأة تبلغ حد التطرف لا يوجد جمال» .

أما الجرأة ففى كسر القواعد والتقاليد الكلاسيكية والتحرر من ريقتها ، وأما التطرف فيتمثل فى ذلك الاستغراق فى عالم الحلم والخيال . ومهما يكن من شىء فإن الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى جدت فى الحياة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وما ألقى به فلاسفة ذلك العصر ومفكروه من أفكار ونظريات ، إلى غير ذلك من العوامل - قد ساعدت فى القضاء على الكلاسيكية وإنعاش النزعة الرومنتيكية .

الفصل السابع

الرومنتيكية

توقفنا فى الفصل السابق عند ظهور الحركة الفنية المضادة ، التى استتبعها انتشار الحركة الكلاسيكية بكل ما مثلته من قيم اجتماعية وفنية، ونعنى بذلك الحركة الرومنطىكية . ولما كان لهذه الحركة أهميتها الكبرى فى حياة المجتمع والفكر والفن الغربى ، حتى انها لتعد معلماً على ظهور الإنسان الحديث ، والبداية الحقيقية لما يسمى بالعصر الحديث ، بكل ما تقلب فيه من أفكار ومذاهب - لما كانت هذه الحركة كذلك ، وأكثر من ذلك ، فمن واجبنا أن نفرّد لها هذا الفصل .

إن الرومنطىكية قد ارتبطت فى نشأتها وحياتها بفترة بعينها من تاريخ المغامرة الإنسانية الكبرى ، ولكننا لا نستطيع أن نقول أنها كَفَتْ بعد ذلك فى يوم من الأيام عن أن يكون لها وجود ما ، بشكل أو آخر . ذلك أنها دعت فى أشكالها المختلفة إلى كثير من المبادئ التى كان بعضها على الأقل يجد صدًى فيما طرأ على الحياة من تغير، وما خضع له الإنسان من تقلبات، طوال القرن التاسع عشر ، وحتى عهدنا الراهن .

لقد كانت الحركة الرومنطىكية بحق حدّاً فاصلاً بين العالم الكلاسيكى القديم والعالم الحديث . وقد أدرك الرومنطىكيون الأوائل - وهذه فضيلة لا تنسى لهم - أنهم إنما يصنعون هذا الفاصل ، أو أنهم - على أقل تقدير - قد ظهوروا فى وقت كانت طبيعة التطور تقضى فيه بأنه لا بد أن يكون فاصلاً حاسماً بين صورة الحياة كما عاشها فى الماضى وصورته كما

يمكن أن يعيشها في المستقبل . وربما شكل هذا الإدراك - بشكل أو آخر - صميم أزمتهم الروحية التي لم ينفكوا يجاهدون في سبيل الخلاص منها . وهذه الأزمة هي ما كان يشكله الحاضر نفسه ، حاضرم ، بالنسبة إليهم من مشكلات . هناك ماض معروف ، وهناك مستقبل لابد أن يتحقق يوماً ما ، ولكن ماذا تعنى اللحظة الراهنة ؟ أهى مجرد جسر للعبور ؟ وهل هم مجرد ضحايا تخلفت عن العصر الماضى لكى تقدم على مذبح المستقبل ؟ وهم - قبل هذا وذاك - من هم ؟

هذه الأسئلة القلقة المقلقة فى الوقت نفسه كان عليهم أن يجدوا إجابات عنها . ومن هذه الأسئلة القلقة الشاكة فى معنى الحاضر تولدت فى القرن التاسع عشر ثورة من أعماق الثورات فى تاريخ العقل البشرى ، وهى الثورة التاريخية ، حيث لم تقتصر الأسئلة على معنى الحاضر ، بل امتدت إلى الماضى والمستقبل ، إلى التاريخ كله بوصفه وحدة عضوية متصلة .

لقد ظلت حياة الغرب قبل ظهور الرومنتيكية سكونية فى أساسها ، وكأنها تأخذ بوجهة نظر «بارمينيدس» ، ذلك الفيلسوف الإغريقى القديم ، فى الحياة ؛ فقد كانت فلسفته تقوم على فكرة الثبات ، وإنكار الحركة والتغير والكثرة . فقد كان الغرب يرى أن أهم العوامل فى الحضارة البشرية ، ومبادئ النظام الطبيعى وفوق الطبيعى فى العالم ، وقوانين الأخلاق والمنطق ، والمثل العليا للحق والخير ، ومصير الإنسان وهدف النظم البشرية - كل ذلك كان الغرب يراه ذا دلالة واضحة محددة لا تتغير ، ويعده أفكاراً فطرية ،

أو كمالات لا تتعلق بالزمان . وكان كل نمو وتمايز يبدو - بالقياس إلى ثبات هذه المبادئ - أمراً عارضاً لا قيمة له ، بحيث بدا كأن كل ما مر من خلال الزمان التاريخي لا يمس إلا السطح الظاهري للأمور . ولم تبدأ طبيعة الإنسان والمجتمع تظهر على أنها دينامية تطويرية في أساسها إلا منذ قامت الحركة الرومنتيكية . وهكذا كانت الرومنتيكية بوصفها حركة تبحث عن نفسها في خضم الوجود - هي النظرة التي غيرت من طبيعة التفكير الإنساني في أنساق الحياة المختلفة من حيث هي نواة طبيعية لحركة ممتدة في التاريخ ، وليست أنساقاً استاتيكية نهائية وثابتة ، كما كان التصور قبلها . لم يعد هناك شيء اسمه الثبات ، وليس هناك ذلك الشيء الثابت المطلق ، بل هناك التغير الدائب ، والأشياء المتغيرة . وهذا المبدأ ينطبق على كل مظاهر الحياة الإنسانية ، والفن من بينها . وقد انعكس هذا التفكير عندما أعلنت الرومنتيكية هذه الحقيقة : «ليس هناك ذوق ثبت ، إنما الذوق متغير» .

هذه حقيقة تبدو بسيطة وعادية ، ولكن كم يترتب على الحقائق البسيطة أحياناً من حقائق كبرى ! إنها تعكس ببساطة ذلك الخط الفاصل بين طراز التفكير السكوني والتفكير الحركي ، أو بين العصور القديمة والعصر الحديث . وسوف نعرف في فصل تالٍ كيف أصبحت فكرة «الحركة» - حتى فيما قد يبدو للعين ثابتاً - المحور الذي دار حوله فن المستقبلين في العصر الحديث ، بأساليبه وطرائقه المختلفة . لكن الرومنتيكيين قد أدركوا حقيقة التغير ، وكان عليهم أن يصنعوا حاضريهم ،

وجدوا أنفسهم فى مأزق . إن واقع الحياة فى ذلك الحاضر لم يكن مرضياً ،
وليس من الممكن لديهم ، لا عملياً ولا نظرياً ، قبوله بوصفه ضربة لازب ،
فلم يعد مناص إذن من تغييره . ولكن إلى أين يتجهون ؟

إن العبارة التى أطلقها الأسقف «بتار» صراحة ، والتى تقول : «إن
الأشياء والأفعال هى ما هى عليه ، ونتائجها ستكون على ما ستكون عليه ،
فلماذا إذن نود أن نحدع أنفسنا ؟» - تلك العبارة التى كانت تلائم التفكير
الإنسانى حتى القرن الثامن عشر ، وتشيع فى النفوس الهدوء والطمأنينة ،
لم تكن تتوافق بحال من الأحوال مع الروح الرومنتيكية الجديدة ، الذى
لم يكن راضياً عن واقعه ، والذى كان ينشد التغيير . وإذا لم يكن فى
وسعه أن يحدث هذا التغيير ، لأنه لا يعرف على التحديد ما يريد سوى
ضرورة التغيير ، فقد حملته الخيال على جناحيه ، مرة إلى الماضى ، حيث
ألقى به فى العصور الوسطى ، ومرة فى المستقبل الذى لم يكن حينذاك
سوى حلم . وقد عد هذا الحل الذى ارتضته الرومنتيكية لأزمتهام مع الواقع
حلاً مرضياً ، لأنها وإن استخدمت الحاسة التاريخية فى تمثيل موقعها من
التاريخ لم تكن مع ذلك قادرة على رؤية الموقف من كل جوانبه .. بل
ركزت على جانب واحد منه ، وأكدت على حساب الجوانب الأخرى
ففقدت بذلك اتزانها الروحى ، ووقعت فريسة الخوف المستبد ، حيث
أصبح الشعور بحقيقة التغير وبالأعلى عليها لا عامل صحة لها .

لقد ضل الإنسان الرومنتيكى وهو يبحث عن نفسه الطريق الصحيح ،
فراح بدافع الخوف يحطم ويشوه ويبالغ ، وكأنه محموم . ولعل هذا ما أحسه

الشاعر الألماني «جوته» حين عرف الرومنتيكية بقوله : «إن الرومنتيكية تنطوى على مبدأ المرض».

لقد أحس الإنسان الرومنتيكى بأنه لا ينتمى إلى المجتمع الذى يعيش فيه ، لا فكريًا ولا روحياً ولا فنياً . وهو حين فقد هذا الانتماء فقد شعور الأمن والطمأنينة الذى كان يجده فى رحاب الجماعة التى ظل طوال تاريخه القديم مرتبطاً بها ، وحل محل ذلك فى نفسه شعور بأنه فرد ، وحيد ، ضائع ...

ومن ثم كان من التجارب الأساسية التى حرصت الرومنتيكية على تصويرها تجربة الفرد يقف وحيداً فى مواجهة العالم ، والذى يشعر بأن كيانه ناقص غير مكتمل . لقد كانت المكانة الاجتماعية للإنسان تقوم فى النظام القديم بدور الوسيط بينه وبين الناس الآخرين ، أى بينه وبين المجتمع ؛ أما فى المجتمع الرأسمالى الذى وجد نفسه يعيش فيه ، فقد صار الفرد يواجه المجتمع حيداً دون وسيط ، غريباً بين غرباء ، «أنا» مفردة فى مواجهة «اللائنا» الهائلة . وقد أدى ذلك إلى تقوية الشعور بالذات ، وتنمية الذاتية المزهوة ، لكنه أوجد كذلك شعوراً بالحيرة والضياع ... إن هذه «الأنا» المتأهبة لغزو العالم هى كذلك «اللائنا» التى ترتجف خوفاً من الشعور بالوحدة ، «أنا» الكاتب والفنان ، المنعزلة والمنطوية على ذاتها ، التى تكافح من أجل البقاء ، عن طريق بيع نفسها فى الأسواق ، وهى مع ذلك تتحدى المجتمع الرأسمالى بعبريتها ، وتحلم بالوحدة المفقودة ، وتشتاق إلى حياة الجماعة التى يصورها لها خيالها مجسدة فى الماضى أو فى المستقبل .

وربما كان عدم الارتياح الذى استشعرته الرومنتيكية إزاء الرأس مالية، وضيقها بتفشى روح الأنانية نتيجة لذلك فى كل مكان ، هما اللذان دفعا فى أول الأمر بعض شعراء المدرسة الرومنتيكية فى ألمانيا - على شرف مقاصدهم - إلى الاحتفاء من الحاضر بالماضى ، وإلى الدعوة للعودة إلى العصور الوسطى ، ولكن هذا الموقف كان بلا شك موقفًا سلبيًا ...

لقد صاح الرومنتيكيون الألمان قائلين : «لا» فى مواجهة الواقع الاجتماعى الذى رأوه يتطور أمام أعينهم ، لكن السلبية المجردة لا يمكن أن تكون موقفًا فنيًا طويل الأمد ، بل لابد لهذا الموقف ... أن يشير إلى «نعم» ... و«نعم» هذه لا يمكن فى آخر الأمر إلا أن تكون دفاعًا عن الصورة الاجتماعية التى يتجسم فيها المستقبل . لكن الرومنتيكية لم تستطع أن تقول «نعم» ، لأنها ببساطة لم تكن تملك هذه الصورة الإيجابية ، نتيجة لعدم إدراكها لطبيعة هذه التناقضات التى كانت تستبد بالمجتمع ، وما يمكن أن يؤدى إليه الصراع من نتائج ... ولكن هل معنى هذا أن الرومنتيكية كانت ثورة بلا مضمون ؟

إذا كان المقصود من السؤال هو المضمون الاجتماعى فالجواب بالإيجاب ، ولكنها فى الوقت نفسه هى التى فتحت الطريق أمام التفكير الاجتماعى الإيجابى ، الذى وجد طريق المستقبل . ولكن ربما كان أهم مضمون دفعت به الرومنتيكية إلى الحياة ، وصار منذ ذلك الوقت أساسًا لكل ما طرأ على الإنسان من تطور اجتماعى وفكرى وفنى ، هو مضمون «الحرية» .

لقد خلقت الرومنتيكية تفسيرًا جديدًا لفكرة الحرية ، كان بلا شك انعكاسًا لموقفها من الصورة التحكيمية لفئة من الناس فى تحديد العمل المطلوب وتقرير الذوق ، وهى فئة الرأسمالية . فمن منظور الرومنتيكية لم تعد الحرية امتيازًا تنفرد به فئة من المجتمع ، بل أصبحت حقًا مكتسبًا للجميع . وفى مجال الفن كانت الحرية مطلقة بالنسبة للعبرى وحده ، فهذا هو كل ما استطاعت الرومنتيكية الباكرة أن تؤكد ، قبل أن تخدم الكلاسيكية العائدة أنفاسها ، ولكن الرومنتيكية الحقيقية لم تكتف بأن يكون حق التحرر من التقاليد والقواعد مقصورًا على العباقرة الموهوبين وحدهم ، بل إنها أنكرت صحة القواعد الموضوعية أيًا كان نوعها ، فكل تعبير هو عمل شخصى فريد ، لا يقبل الاستبدال ، وهو يحمل فى ذاته قوانينه ومعاييره الخاصة . هذه الفكرة اللماحة هى فى الواقع أعظم ما أنجزته الرومنتيكية بالنسبة للفن . وهى فى سبيل ذلك لم تكتف بأن تشن الحرب ضد الأكاديميات والكنائس والمحاكم المشهورة فحسب ، بل شنتها كذلك ضد مبدأ التراث والسلطة والقاعدة ... ويُعد الفن الحديث بأسره إلى حد ما نتيجة لهذا الصراع الذى خاضته الرومنتيكية من أجل الحرية . فمهما سمعنا من أحاديث حول المعايير الجمالية الثابتة ، التى تعلو على الزمان ، وحول القيم الفنية الخالدة ، والحاجة إلى معايير موضوعية ومواضع ملزمة ، فإن تحرر الفرد ، واستبعاد كل سلطة خارجية ، والتجاهل الجريء لكل الحواجز والموانع ، كان ولا يزال المبدأ الحيوى للفن الحديث . ومهما

كان تمحس الفنان خلال عصرنا الحاضر فى الاعتراف بسلطة مدارس أو جماعات أو حركات ، فإنه ما أن يبدأ التصوير أو التأليف أو الكتابة ، حتى نجده وحيداً ، وهو يشعر بنفسه وحيداً .

إن الفن الحديث هو التعبير عن الإنسان الوحيد المنعزل عن الفرد الذى يشعر بأنه مختلف عن أقرانه ، مختلف إلى الحد الذى يكون فيه الاختلاف نعمة أو نقمة .

وبهذا المبدأ الذى دفعت به الرومنتيكية إلى الوجود وأكدته ، وهو مبدأ الحرية - صارت معلماً على نهاية عهد حضارى كان الفنان فيه «يهيب بمجتمع» ، وجماعة متجانسة بدرجات متفاوتة ، وبجمهور كان يعترف بسلطته - من حيث المبدأ - اعترافاً مطلقاً . فمنذ دعت الرومنتيكية دعوتها لم يعد الفن نشاطاً اجتماعياً يسترشد بمعايير موضوعية تقليدية ، بل أصبح نشاطاً قوامه التعبير الذاتى الذى يخلق معايير الخاصة . لم يعد الفنان مطالباً بأن يصب عمله فى القوالب المألوفة ، وأن يلتزم بأشكال التعبير ووسائله التقليدية ، بل صار له الحق فى أن يستكشف القلب الخاص المناسب ، ووسائل التعبير الملائمة .

كان الفنانون والكتاب قبل الرومنتيكية يبذلون قصارى جهودهم لتلبية رغبات الجمهور ، وكانوا يتحركون فى إطار ما يحدده ذوق الأساتذة التقليديين المحافظين فى أكاديميات الفن والجامع الأدبية ، أما فى الفترة الرومنتيكية ، وبعد الفترة الرومنتيكية ، فقد صار الحال على عكس ذلك ؛

إذ لم يعد الفنانون يستسلمون لذوق أية فئة أو هيئة من هيئات التحكيم ، بل صارت أعمالهم الفنية تؤدي دائماً إلى خلق حالة توتر وتعارض بينهم وبين الجمهور . وتوشك كل حركة من حركات الفن التي ظهرت بعد الرومنتيكية أن تكون قد أحدثت مثل هذا التوتر والتعارض بينها وبين الجمهور ، لا لشيء إلا لأنها كانت تنطلق من مبدأ الحرية الذي أوجبه الرومنتيكية لعمل الفنان .

وربما صادفنا فيما بعد نماذج من تلك المواقف التي كان فيها رفض الأكاديمية لعمل أحد الفنانين إيذاناً بظهور حركة فنية جديدة أو مذهب جديد ، ولكننا نتقل الآن إلى مقوم جديد من مقومات الفكر الرومنتيكي الذي يجعل هذه الحركة معبرة بحق عن مرحلة جديدة في حياة الإنسان والفكر الإنساني ، ونعني به موقف الرومنتيكية من العقل الإنساني .

إن الرومنتيكية تمثل واحدة من أهم نقاط التحول في تاريخ العقل الأوروبي . فمنذ العصر القوطي لم يشجّع أى عصر آخر حق الفنان في الاستجابة لنداء مشاعره ونزوعه الفردى مثل ما صنعت الرومنتيكية . وقد كانت أشد نكسة عانت منها النزعة العقلانية التي سادت الحياة عبر العصور وصارت لها السيطرة الكاملة على العالم المتمددين كله في عصر التنوير - هي تلك النكسة التي عانتها على يد الرومنتيكية . فلم يحدث أبداً أن تحدث الناس بلهجة الازدراء للعقل كما تحدث الرومنتيكيون .

وهذا التشكيك في العقل ، ومن ثم في دوره في الإبداع الفنى ، ثم جعل المشاعر والعواطف بديلاً له ، حتى صار من العادى أن يقال فى أيامنا

هذه أن الفن تعبير عن المشاعر دون أن يلقي هذا القول معارضة جادة من أحد - كل ذلك إنما أحدثته الرومنتيكية ، التي شاعت أن تزيل الطابع العقلاني القديم وتخل محله وجدانية رحية .

ولكن هل نجحت الرومنتيكية فى القضاء على العقل الأوروبي وإحلال الوجدان محله ؟

لقد استطاعت النزعة العقلانية ، من حيث هى مبدأ للعلم وللشئون العملية ، أن تسترد قواها سريعاً وتتماسك أمام هذه النزعة الوجدانية التى أخذت تنتشر كالوباء ، لكن الفن الأوروبى ظل رومانتيكياً . وليس ثمة إنتاج فنى حديث ، أو قوة انفعالية دافعة ، أو انطباع ، أو حالة نفسية للإنسان الحديث ، لم يكن فيها - يدين برقته وتنوعه للحساسية التى نمت بفضل الرومنتيكية . فكل ما فى الفن الحديث من إغراق ومن فوضى ومن عنف ، ومن نزعة غنائية نشوى ، واستعراضية منطلقة طاغية ، إنما استمد من الرومنتيكية . ولقد أصبحنا الآن نأخذ هذا الموقف الذاتى ، المركز حول «الأنا» ، قضية مسلماً بها ، ونعده أمراً لا مفر منه . وقد بلغ من تطرفنا فى هذا أننا نجد من المستحيل حتى أن نردد استدلالاً عقلياً مجرداً دون أن نتحدث عن مشاعرنا.

وقد نسينا الانفعال الذهنى ، والتحمس العقلى ، والقدرة الانتاجية الفنية للعقلانية ، نسياناً بلغ حد أننا لا نستطيع فهم الفن الكلاسيكى ذاته إلا بوصفه تعبيراً عن الشعور الرومنتيكى . وأبلغ دليل على ذلك قول

«مارسيل بروست» : «إن الرومنتيكيين وحدهم هم الذين يعرفون كيف يقرأون المؤلفات الكلاسيكية ، لأنهم يقرأونها كما كتبت ، أعنى بطريقة رومنتيكية» .

وهكذا انطلق الفنان الرومنتيكى يبذل كل ما يطيق من جهد للكشف عن عالم القلب ، قلب الإنسان ، ولتفجير الحماسة والأشواق فى وجه العالم الذى يبدو فى الظاهر منظمًا ومرتبًا ومعقولاً . لقد ازداد ميل الرومنتيكيين إلى اعتبار الحماسة - أى عمق الشعور بالتجربة - قيمة مطلقة . فكتب الشاعر الانجليزى «كيتس» يقول : «إننى لا أثق بشيء ، ثقتى بوجداد القلب» .

وفى المقدمة التى كتبها «شلى» لمسرحية «المتأمرن» يقول : «إن الخيال أشبه ما يكون بالآلهة عندما تتجسد لتكفر عن خطيئة البشر الفانين» .

أما الفنان الفرنسى «جريكو» الذى وصفه عاهل التصوير الرومنتيكى ، الفنان الفرنسى «ديلاكروا» بأنه متطرف فى كل شيء ، وكان هو نفسه من أشد الناس أخذًا بالتطرف - فقد قال فى إحدى مقالاته : «إن حمى الجذل تطيح بكل شيء وتغلب على كل شيء ، وإن حمم البركان لا مفر من أن تشق طريقها وتخرج إلى النور» .

ولا شك فى أن الرومنتيكية قد شقت طريقها بقوة وعنف ، واندفعت نحو كل ما هو وحشى وغريب ، وانطلقت إلى آفاق لا تحدّها حدود .

وقد قال أحد أقطابها ، وهو الأديب الألماني الكبير «نوفاليس» : «لا بد من إضفاء الرومنتيكية على العالم بأسره ، فبذلك نكشف المغزى الأصلي للكائنات مرة أخرى ، بإضفاء مغزى سام على المألوف من الأشياء ، بإضفاء مظهر غامض على الأشياء العادية ، وإضفاء كبرياء المجهول على المعلوم ، ولا سيما غير المحدود على المحدود . وإذا كنا لا نرى أنفسنا نعيش فى عالم الأحلام فإنما مرجع ذلك إلى ضعف أعضائنا وحواسنا» .

وطبيعى أننا لن نستطيع بلوغ عالم الأحلام هذا ، من وجهة النظر الرومنتيكية ، إلا عندما نتخلى عن العقل الواعى ونطلق العنان للخيال . ومن ثم اقترح «نوفاليس» نظرية جديدة للفن على النحو التالى : قصص بلا عقدة ، تقوم على التداعى كما يحدث فى الأحلام ، وقصائد ليس فيها غير النغم ، تزخر بالألفاظ ذات الجرس والرنين ، لكنها أيضًا خالية تمامًا من المعنى والترابط ، وليس فيها غير بضعة أبيات مفهومة على الأكثر ، وهذه أيضًا ينبغى أن تكون أشتاتًا من أشياء متباينة تمامًا .

وقد ارتبط بهذه النزعة التى تنكبت طريق العقل ، بكل ما يحف به من صرامة وبرود ، وراحت تفجر مشاعر القلب ، وتخرج إلى العالم الرحب - هذه النزعة قد ارتبط بها مفهوم جديد لما يسمى بالموضوع الفنى . فالنسبة للكلاسيكية لم يكن كل موضوع صالحًا للتناول الفنى ، بل كانت هناك موضوعات مستبعدة نهائيًا ، هى تلك الموضوعات التى تتناول قضايا «العامة» من الناس . وقد سخط الرومنتيكيون على هذا كله ، فلم يفرقوا بين موضوع وموضوع ، فكل شىء يمكن أن يكون موضوعًا للفن . وقد كتب

«جوته» فى معادئاته مع «إكرمان» يؤكد إعجابه بما يكتبه «ستنال» و«ميريمية»، وكان ذلك فى سنة ثلاثين وثمانائة وألف ، عندما تقدمت به السن - كتب يقول : «إن المبالغة والتطرف سوف يختفیان بالتدرج ، ولكن ستبقى فى آخر الأمر هذه الميزة الكبرى : لقد وصلنا من جانب الشكل المتحرر إلى موضوعات أكثر غنىً وتنوعاً ، ولن يستبعد بعد اليوم موضوع فى هذا العالم كله وفى هذه الحياة المتشعبة الفروع ، بوصفه موضوعاً غير شعرى » .

لم يعد الموضوع إذن يحمل فى ذاته قيمة ، ولكن هذه القيمة إنما تنشأ من التناول الفنى نفسه للموضوع . وأيما موضوع يبدو فى ذاته عادياً ، لا قيمة له ولا أهمية ، يصبح فى الواقع ذا قيمة إذا ما مسته روح الفنان . فروح الفنان تضيف مغزى رقيقاً على الأشياء المألوفة ، وتلقى على الأشياء المعتادة مظهرًا باهرًا ، وتضيف روعة المجهول على ما يمكن أن نصادفه فى كل يوم . وقد كان «شلى» معبراً عن هذه الحقيقة بتركيز الشعراء عندما قال فى كتابه «دفاع عن الشعر» : «إن الشعر يجعل الأشياء المألوفة تبدو كأنها غير مألوفة» .

ومرة أخرى نلاحظ كيف أن هذا المفهوم قد ظل - ولعله ما زال حتى اليوم - يؤثر فى تصور الناس لفكرة الموضوع الفنى ، فقد اقتنع كل الفنانين بأن كل موضوع صالح للتناول الفنى ، لم يشذ عن ذلك إلا التقليديون الذين يتمسكون بالتصورات الفنية العتيقة .

لقد ارتبط بذلك كله خروج الفنان الرومنتيكى من مرسومه إلى الحياة العريضة ، واعتماده على حساسيته الخاصة فى اختيار الموضوع ، وصياغته

لتجربته الفنية متحررة من كل اعتبار يتصل بالصدق الموضوعى ، (أى دون التزام بحرفية الأشياء كما تبدو للعين) ومن أى اعتبار يتصل بالقيمة الموضوعية للموضوع ذاته . وقد كان المصور الانجليزى «كونستابل» ذا تأثير عظيم فى إشاعة هذا التصور بطريقة عملية من خلال أعماله التصويرية ، كما كان له الأثر المباشر على حركة التصوير الرومنتيكية فى فرنسا من هذه الناحية . ذلك أنه عندما عاد الفنان الفرنسى «جريكو» من لندن إلى باريس راح يحدث زملاءه عن هذا المصور الانجليزى الثائر الذى يتخذ من مشاهد الطبيعة ومن وحى الحياة اليومية مادة للوحاته . وقد تأثروا بهذا الحديث ، الذى صادف هوى فى نفوسهم ، وبخاصة حين شاطر «ديلاكروا» «جريكو» الرأى فى عظمة ذلك المصور ، ومضى ينسج على منواله .

كذلك ينبغى لنا أن نتذكر أن مفهوم «الغربة» إنما بدأ كذلك على أيدى الرومنتيكيين ، فكثيراً ما تسربت هذه الفكرة إلى تعبيراتهم . وقد عرف «نوفاليس» الفلسفة بأنها الحنين إلى الوطن ، كما عرف الحكاية الخرافية بأنها حلم عن ذلك الوطن الذى هو فى كل مكان وليس فى مكان . وكذلك وصف «شار» الرومنتيكيين بقوله : «إنهم منفيون ، يحنون إلى الوطن» .

ومن أجل هذا كله كان الرومنتيكيون يكثرون من الحديث عن التجوال ، التجوال بلا هدف ولا غاية ، وعن «الزهرة الزرقاء» التى لا يمكن ولن يمكن الحصول عليها ، وعن العزلة التى يلتمسها المرء ويتجنبها ، وعن اللانهاية التى هى كل شىء ولا شىء .

وهكذا كانت المشاعر التى تمزق الرومنتيكية هى الحنين إلى الوطن ، والحنين إلى النائي القصى ، فهم يفتقدون ما هو قريب من أيديهم ، ويعانون من عزلتهم عن الناس ، ولكنهم فى الوقت نفسه يتجنبون الآخرين ويبحثون فى حماسة منقطعة النظر عما هو ناءٍ وغريب ومجهول . إنهم يعانون من غربتهم عن العالم ، ولكنهم أيضًا يقبلونه ويرغبون فيه .

وليكن هذا تناقضًا ، فما الغريب فى هذا بالنسبة للرومنتيكيين ؟ ومع ذلك نعود فنتذكر أنهم لم يكونوا كذلك يقبلون العالم ويرغبون فيه إلا من خلال رؤيتهم له ؛ فهم من خلال هذه الرؤية يصنعونه من جديد ويكسبونه مغزى خاصًا . وقد رأينا وشيكًا عباراتهم التى تصور لنا علاقتهم بالواقع وطريقتهم فى تناوله . إنهم يتناولونه من خلال أنفسهم ، ويرونه بعين بصيرتهم لا ببصر أعينهم ، فيحيلونه عندئذ إلى شىء مقبول . وقد قال «نوفاليس» عن الشعر : «إنه فن جعل الموضوع نائيًا ، ولكنه فى الوقت ذاته مألوف وبهيج» .

وهو يؤكد أن كل شىء يمكن أن يصطبغ بالصبغة الرومنتيكية ، لو أن المرء أضفى مظهرًا غامضًا على ما هو مألوف ، وخلع على المعلوم شرف المجهول ، ونسب إلى المتناهى دلالة لا متناهية .

ترى أكان فى وسع أحد قبل الرومنتيكية أن يتحدث عن «شرف» المجهول ؟ لقد كان الناس من قبل يتحدثون عن شرف العقل ، والمعرفة ، والحكم السليم ، والنظرة الواقعية الهادئة الحكيمة ، ولكن من ذا الذى كان

يحلم بالكلام عن «شرف» المجهول ؟ لقد كان الناس يريدون السيطرة على المجهول وجعله أعلى من الإنسان فأمر كان خليقاً بأن يبدو انتحاراً عقلياً وتحطيماً للذات ولنلاحظ أن «نوفاليس» لا يقتصر هنا على أن يقدم إلينا تعريفاً للشخص الرومنتيكى ، بل يقدم وسيلة لصنع الحياة كلها بالصيغة الرومنتيكية ، وهو كذلك لا يريد فقط أن يصور الحياة بطريقة رومنتيكية ، بل يريد أن يكيف الحياة تبعاً للفن .

لقد وجدت الرومنتيكية نفسها فى مواجهة صريحة مع تناقضات الحياة القائمة ، وهى بدلاً من أن تسعى إلى تفهم هذه المتناقضات قد لاذت بالهروب إلى داخل النفس ، إلى مكان هو بعينه اللامكان . وهى إذ أخضعت الحياة للفن ، جعلت من الفن بديلاً من الحياة .

الفصل الثامن

الفن للفن والنزعة الطبيعية

—

تعرفنا في الفصل السابق على أكبر مغامرة قام بها الإنسان في الحياة والفن في الزمن الحديث، وهي المغامرة الرومنتيكية. وقد رأينا كيف أنها كانت الخط الفاصل الحقيقي بين طرازين من التفكير الإنساني، هما الطراز التقليدي الجامد والطراز المتحرك المتغير. ورأينا كذلك كيف واكب الفن هذه الحركة وعبر عنها.

ونود الآن أن نتحرك مع الإنسان في عمليات تحوله التي لم تكف منذ أن ظهرت هذه الحركة، فنرى ما آل إليه أمر الرومنتيكية خلال القرن التاسع عشر في موطن نشأتها، وهو أوروبا الغربية. هل ظلت هذه النزعة الحاملة الهادرة المتمردة المنطلقة... إلى آخر ما عرفنا لها من مقومات- هل ظلت الصورة التي كانت في بدء فورتها في مطلع القرن التاسع عشر كما هي طوال ذلك القرن؟ وهل ظل الناس يتقبلون منها تلك الصورة التي رسمها أقطاب هذه الحركة الأوائل؟

الواقع أن الرومنتيكية أخذت تبدو في نظر بعض قطاعات الجمهور عنيفة طاغية أكثر مما ينبغي، فحاول هؤلاء أن يردوها إلى شيء من الهدوء والاتزان العقلي، فاستبدلوا بها نزعة كلاسيكية جديدة، تتميز بروحها الواقعي، وبارتباطها بالطبقة الوسطى والتعبير عن مطالبها. وقد تمثلت هذه النزعة فيما سمي بمدرسة العقل السليم، وأيدها ماعرف حينذاك في المجال بالاتجاه إلى الوسط العدل.

وقد كان «ينسار»، الشاعر والمؤلف المسرحى الفرنسى، أوضح وأقوى من مثل هذه النزعة الجديدة، بما قدم للمسرح من أعمال. ففي عام ثلاث وأربعين وثمانمائة وألف عرض المسرح الفرنسى مسرحيتين، أولاهما لينسار، وعنوانها «لوكريس» والثانية لفكتور هوجو، وعنوانها «بورجراف». وقد أخفقت مسرحية هوجو في حين نجحت مسرحية ينسار ولقيت إقبالا عظيماً من الجمهور. ترى أيعني هذا أن الرومنتيكية كانت عند ذاك قد أخذت تخلي المكان للنزعة كلاسيكية جديدة؟

الواقع أن الرومنتيكية لم تغل المكان نهائياً، بل أخذت تتحول وتشكل بما يناسب الظروف المتغيرة في ذلك القرن المضطرب. ولم يكن نجاح «ينسار» في نزعته المعتدلة تلك إلا انعكاساً لما كان قد أخذ يطرأ على الذوق العام من تغير ؛ فقد كانت هناك رغبة في استنشاق الهواء النقي مرة أخرى، بعد المبالغات المريضة والجو المفرط في الحرارة والانفعال. وكانت هذه الرغبة تتجه إلى إبراز شخصيات متوازنة، معتدلة، ومشاعر وانفعالات سوية، يمكن أن يتقبلها الجميع ويتفهموها.

وهكذا استتبع التطرف والجموح الرمنتيكى نوعاً من الاعتدال والتماسك، وكان على الرومنتيكية عند ذاك أن تستجيب للمطالب الجديدة ، محافظة في الوقت نفسه على مبادئها الجوهرية الأصيلة،

وبخاصة مبدأ حرية الفنان. وهكذا انبثقت من قلب الروميتيكية حركتان جديدتان: الأولى هي حركة «الفن للفن»، والثانية هي الحركة الطبيعية أو الواقعية الطبيعية.

وربما بدا لنا غريباً أن تكون حركة الفن للفن قد خرجت من عباءة الروميتيكية، ولكنها كانت في الواقع تمثل واحداً من أهم أسلمحتها في صراعها من أجل الحرية. فهي نتيجة النظرية الجمالية الروميتيكية، وهي - إلى حد ما - الحصيلة الجامعة لهذه النظرية، وفيها تحول ما كان في الأصل مجرد تمرد على القواعد الكلاسيكية إلى تمرد على كل الروابط الخارجية، وتحرر من كل القيم غير الفنية، سواء منها الأخلاقية والعقلية. ولقد كانت الحرية في نظر الشاعر «جوتيه» - وهو من أنصار هذه الحركة - تعني الاستقلال عن معايير الطبقة الوسطى، وعدم الاهتمام بمثلها النفعية. وكان موقف الشاعر «بودلير» احتجاجاً على الموقف النفعي الصارخ للرأسمالية، فقد عقد العزم على أن ينزه الأدب والفن عن أن يكون سلعة، في عالم كان كل شيء فيه قد صار للبيع والشراء.

حقاً كان «بودلير» ينشر أشعاره ويتوقع لها الرواج في السوق، وإقبال الناس على شرائها، ولكن ربما كان هذا هو مصدر الاشمئزاز الذي كان «بودلير» يعاني منه. لقد كان ينتج من أجل سوق مجهولة، وفي انتظار جمهور من نوع آخر. وقد كان مبدأ الفن للفن عنده

انعكاساً لذلك الاشتزاز ، ولكنه كذلك -أعنى بودليسر- كان يتقم نفسه من ذلك الجمهور التجاري، حيث كانت أشعاره تثير الاستياء بين الناس. فإذا أجملنا موقف بودليسر هذا قلنا إنه يمثل عنصر الاحتجاج الرومتيكى. ولم يكن «جوتيه» و«بودليسر» وحدهما في هذا الاتجاه ، بل كان الشاعر «مالارمي» كذلك من أشد المدافعين عن مبدأ الفن للفن، وكان في الوقت نفسه يلتزم في شعره تعاليم «نوفاليس» الرومتيكية، في الاحتفال بالالفاظ ذات الجرس والرنين، وعدم الالتزام بالوضوح.

وقد كتب «هوجو فريدريك» يقول: «إن شعر «مالارمي» الغنائي تجسيد للإحساس الكامل بالعزلة والانفراد. فهو يرفض كل التراث المسيحي والانساني والأدبي، وهو ينكر على نفسه أى تأثير في الحاضر، ويحتفظ بمسافة بينه وبين القارىء، ولا يسمح بأن تغلبه النزعة الإنسانية».

وهكذا أصبح شعار الفن للفن بالنسبة إلى الرومتيكيين هو البرج العاجى الذى يعزلون فيه عن جميع الشؤون العملية. وبذلك كانوا يحققون لأنفسهم هدوء الموقف التأملى البحت وترفعه، على حساب التفاهم مع النظام الاجتماعى السائد.

والحق أن مبدأ الفن للفن يعد أعظم صرخة أطلقها الإنسان لأول مرة فى وجه ماضيه كله. فلم يكن الفنان في وقت من الأوقات

في ذلك الماضي قد ادعى لنفسه أو لفنه بالأحرى الاستقلال عن كل الأغراض النفعية، سواء أكانت عقيدية أو اجتماعية إنسانية أو مجرد زخاف تجمّل بها الحياة، كما أنه لم ينظر في أى وقت من الأوقات في ذلك الماضي إلى عمله الفني بوصفه كياناً مستقلاً قائماً بذاته، وأن غايته كامنة فيه، وأن قيمته في ذاته وليس فيما قد يشير إليه. أما فى حركة الفن للفن فقد برزت كل تلك الأفكار، التى جعلت من العمل الفني قيمة تُطلب لذاتها. ومن ثم خلقت هذه الحركة للفكر الإنسانى مشكلة من أعقد المشكلات الجمالية وأصعبها، وهى : هل الفن حقاً غاية فى ذاته أم أنه مجرد وسيلة لغاية؟

وتختلف الإجابة عن هذا السؤال تبعاً للموقف التاريخي والاجتماعي الخاص الذى يجد المرء فيه نفسه، بل تختلف كذلك تبعاً للعنصر الذى يركز عليه المرء اهتمامه فى التركيب المعقد للفن. فبعض الناس يشبّه العمل الفني بنافذة يطل المرء من خلالها على الحياة دون ما حاجة إلى إيضاح تركيب زجاج النافذة ذاته، أو مدى شفافيته أو لونه. وتبعاً لهذا يبدو العمل الفني مجرد أداة للملاحظة والمعرفة، أى مجرد منظر لا أهمية له فى ذاته، ولا قيمة له إلا من حيث هو وسيلة لغاية. ولكنه من الممكن كذلك أن يركز الإنسان نظره على العمل الفني بوصفه بناء شكلياً قائماً بذاته. وبين هاتين الوجهتين يتأرجح هدف العمل الفني على الدوام.

ولو تأملنا الأمر من وجهة نظر التجربة الجمالية المباشرة، لبدأ لنا أن الاستقلال والاكثفاء الذاتي هما اللذان يكونان ماهية العمل الفني، إذ إن الفن لا يستطيع أن يحقق إيهاماً كاملاً إلا بانعزاله عن الواقع وحلوله تماماً محله. ولكن العمل الفني كذلك لا يعتمد دائماً على هذا الإيهام، بل يشير كذلك إلى ما يقع خارجه. ومن ثم تنشأ المفارقة الغريبة. فالفن يبدو موجوداً لذاته ومع ذلك لا يبدو موجوداً لذاته. وهو يخاطب جمهوراً معيناً تتحكم فيه الظروف التاريخية والاجتماعية، ولكنه يبدو في الوقت نفسه كأنه لا يريد أن يعرف أي جمهور على الإطلاق.

ومن ثم فإن حقيقة الأمر في هذا الصدد إنما يحددها موقف الجمهور نفسه المتلقي للعمل الفني، لا الفنان. فبالنسبة للفنان لا مجال للاختيار بين غاية وغاية، لأن الغايتين تتحققان معاً على الدوام، شاء أم لم يشأ. وكثيرون أولئك الذين يأخذون بأن أشد الأعمال الفنية تحيزاً من الوجهة السياسية والأخلاقية يمكن أن ينظر إليها على أنها فن بحت، أي على أنها بناء شكلي مجرد، بشرط أن تكون أصلاً عملاً فنياً. ومن جهة أخرى فإن كل نتاج فني، حتى ذلك الذي لم يربط مبدعه بينه وبين أي قصد عملي على الإطلاق - يمكن أن يعد تعبيراً عن البواعث الاجتماعية وأداة لها. فعلى الرغم من نزعة «دانتي» الايجابية، من الممكن تفسير كوميدياه الإلهية

- تفسيراً جمالياً خالصاً ، وعلى الرغم من نزعة «فلوير» الشكلية من الممكن تفسير روايته «مدام بوفاري» تفسيراً اجتماعياً.

ومهما يكن من أمر هذه القضية التي أثارته حركة «الفن للفن» وتأثيرها في التفكير الجمالي لعصرها وبعد عصرها، فإن هذه الحركة نفسها لم يكن لها من الامتداد والتأثير في نتاج القرن التاسع عشر الفنئ مثلما كان للحركة الأخرى الموازية لها، التي خرجت كذلك من عباءة الرومنتيكية، وأعني بها الحركة «الطبيعية».

ولكى نكون واضحين منذ البداية ينبغي ألا يحدث ترادف مصطلح الطبيعية ومصطلح الواقعية في بعض الكتابات أى نوع من البلبلة في خواطرنأ إذا عرفنا أن «الواقعية» تعبر عن موقف، وأن الطبيعية تعبر عن «أسلوب». ومن ثم يمكن أن يوصف عمل فنئ واحد بأنه طبيعى وأنه واقعى كذلك. فوصفه بأنه واقعى، إنما يأخذ في الاعتبار مضمون هذا العمل الفنئ، ووصفه بأنه طبيعى يأخذ في الاعتبار أسلوب هذا العمل. لكن المعروف أن الحركة الواقعية تعد حركة مضادة للرومنتيكية، ونحن هنا نقول الواقعية والطبيعية قد اقترننا، في حين أن الطبيعية نفسها قد خرجت- كما قرنا- من عباءة الرومنتيكية. ألا يبدو هذا الكلام متعارضاً بعضه مع بعض، أو مضطرباً على أقل تقدير؟.

الواقع أننا حين نقول إن الطبيعية خرجت من عباءة الروماتيكية فليس يفهم من هذا بالضرورة أنها كانت موالية لها على طول الخط؛ فالواقع أن الطبيعية كانت تمثل صراعاً مع روح الروماتيكية دون أن تحرر انتصاراً عليها. وهى من ثم كانت رومتيكية ولكن بتقاليد جديدة. وهذه التقاليد نفسها هي ما ربطت بينها وبين الواقعية. فهي تعتمد فكرة أن يكون العمل الفني مطابقاً للواقع، كما أنها تأخذ بالاتجاه العلمى فى تطبيق مبادئ العلوم الدقيقة على التصوير الفنى للواقع.

إن سيطرة الفن القائم على النزعة الطبيعية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ليست إلا مظهراً لانتصار النظرية العلمية والفكر التكنولوجي على روح المثالية والاتجاه إلى التمسك بالتقاليد.

ومن هذه الوجهة ينحل التعارض الظاهر، حيث تصبح تقاليد النزعة الطبيعية هذه هي نفسها التقاليد التى واءمت بينها وبين الواقعية، من حيث هي موقف أو اتجاه فلسفي.

ولكن أى نظرية علمية أو أي فكر تكنولوجي ذلك الذى كان متاحاً فى ذلك العهد حتى تتأثر به النزعة الطبيعية؟ الواقع أن ظروف المجتمع السياسية منذ منتصف القرن التاسع عشر كانت قد دفعت الناس إلى البحث عن الحقيقة العلمية التى يحققها التجريب. فبعد إخفاق كل المثل العليا، وكل الخطط الخيالية المثالية، وبعد خيبة

أمل الديموقراطيين نتيجة لأحداث سنة ثمان وأربعين وثمانمائة وألف، التي جاءت بـ«لوي نابوليون» إلى السلطة- بعد كل هذا أو نتيجة له، كان الأمل الوحيد معقوداً على فلسفة العلوم الطبيعية الموضوعية الواقعية، التي تلتزم الجانب التجريبي بدقة. لقد صار الاتجاه الجديد السائد هو التزام الوقائع ولا شيء غير الوقائع. ومن ثم استمدت النزعة الطبيعية كل معايير التصديق الفني الخاصة بها من هذه النزعة التجريبية في العلوم الطبيعية.

لقد أقامت النزعة الطبيعية في الفن مفهوم الحقيقة النفسية لديها على مبدأ السببية، وجعلت التطوير الصحيح لعقدة القصة يقوم على استبعاد الصدف والمعجزات، كما أقامت وصفها للبيئة على أساس الفكرة القائلة إن لكل ظاهرة طبيعية مكانها في سلسلة لا نهاية لها من الشروط والدوافع، واستخدمت التفاصيل باستقصاء حتى لا يفوتها جانب من الجوانب مهما كانت ضالته، متأثرة في هذا بمنهج الملاحظة العلمية. وبالإضافة إلى كل هذا كان تجنبها للقلب الخالص المكتمل يركز على ما ينبغي أن يتصف به البحث العلمي من طابع غير قاطع وغير نهائي.

وبكل هذه السمات الشكلية تعلن الحركة الطبيعية تنكّرها للأسلوب الرومنتيكي، ولكنها في الوقت نفسه كانت تعني- من الناحيتين الاجتماعية والأخلاقية- موقفاً يخالف المضمون الاجتماعي

والاخلاقى للحركة الرومنىكىة؁ وأعنى بذلك رفضها الهروب من الواقع؁ واشتراطها الدقة المطلقة فى وصف الوقائع؁ والسعى إلى اللاشخصىة؁ والابتعاد عن الانفعال؁ ونزوعها إلى الإىجابىة بوصفها الموقف الذى يحرص لا على المعرفة والوصف فحسب؁ بل على تفىىر الواقع؁ وأخىراً نزوعها العصرى والتزامها بالحاضر بوصفه الموضوع الوحىء المهم؁ واتجاهها الشعبى فى اختىار الموضوع واختىار الجمهور. لقد اختارت الحركة الطبقىة لنفسها الجمهور الشعبى العرىض؁ الجمهور الذى عىش الحىة وىعانى مشكلاتها. ومن ثم كانت عبارة «شانفلبرى» القائلة: «إن جمهور الكتاب الذى ىباع بقرشىن هو الجمهور الحقىقى».

على أنه كان هناك فرىقان ىمثلان الطبقىة؛ على خلاف بىنهما؁ فرىق ىتمى إلى الوسط البوهىمى؁ أمثال «شافلبرى» و«دورانتى»؁ وفرىق ىمثل أصحاب الأملاك أمثال «فلوبىر» والأخوىن «جنكور». وقد كان الفرىقان فى عداء تام؁ فكان «فلوبىر» وأصحابه ىرتابون فى كل كاتب سعى إلى استرضاء الجماهىر؁ وكان البوهىمىون ىكرهون كل نزعة متمسكة بالتقالىء.

وقد كان المصور «كورىه» رجلاً من صمىم الشعب؁ وكان ىمثل الفرىق الأول. ولقد اختلف مع «دىلاكروا»- عاهل التصوير الرومنىكى- منذ البداة حول اختىار موضوع التصوير وأسلوب

تصويره . فقد كان دليلاً على أن الفنان أن يصور الواقع النفسي من خلال رؤيته الذاتية، في حين ذهب «كورييه» إلى ضرورة تصوير الأشياء الواقعية القائمة في الوجود خارج الإنسان ، وأن يلتزم في هذا التصوير ما يطبق من الموضوعية التي تنكمش أمامها الصفة الذاتية، وأن يستخدم في هذا التصوير أسلوباً واضحاً دقيق الصياغة وإن نختار موضوعه من واقع الحياة اليومية فينفذ بذلك إلى حياة الجماهير، يعالج مشكلاتها، ويصبر بالحلول ، ويجعل من عمله الفني على الإجمال وسيلة اتصال بالجماهير.

ولكن ألا تؤدي هذه الطبيعية الموضوعية المفرقة في تتبع التفاصيل إلى نوع من التصوير أشبه ما يكون بالتصوير الفوتوغرافي الفاقد للروح وللنفحات الشعورية الإنسانية؟

إن هذا بعينه هو ما أخذه الأكاديميون والرومантиكيون أنفسهم على أسلوب «كورييه» الطبيعي . ولكن «كورييه» قد رد عليهم بثلاث لوحات هي : «كاسرو الأحجار»^(١) و«مجرى السماء الأسود»، و«المرسم» . تلك اللوحات التي تعكس خصائص الواقع في حياة قطاعات مختلفة من الناس . وكان الطريف في لوحته المسماة بالمرسم أنه أدخل عنصر الحيوان في الصورة بوصفه وحدة مكملية للواقع الإنساني، فصور في هذه اللوحة قط الفنان . وهذه اللوحة قد رفضتها لجنة التحكيم حين تقدم بها «كورييه» للعرض في معرض

١- انظر اللوحة رقم (٣٦) .

الصالون الذي أقيم تحت رعاية نابليون الثالث. ولم يكن الأكاديميون والرومantiكيون وحدهم هم الذين أنكروا هذا الأسلوب الجديد، بل يقال إن نابليون الثالث نفسه كان ساخطاً على كورييه وعلي أسلوبه، حتى إنه مزق إحدى لوحاته المعروضة بسوطه. وهذا دليل واضح على ما كانت النزعة الطبيعية في الفن تحمله من مضمون سياسي واجتماعي وفني، يقض مضجع السلطة والمحافظين والحالمين جميعاً.

على أن الجماعة البوهيمية التي تزعمها كورييه ما لبثت أن تفككت ، وتعلق أفرادها بأذيال البورجوازية ذات الميول الرومantiكية، أو أصبحوا هم أنفسهم يشغلون مناصب بورجوازية طيبة. ثم عادت حلقة جديدة فتجمعت حول كورييه، فكانت ثاني تجمع بوهيمي. وأخذ الحظ يتسم لكورييه، فلقيت أعماله إقبالاً عظيماً من الجمهور، وأخذت شهرته تعم.

لقد اختير كورييه من بين ممثلي فرنسا بمعرض دولي أقيم في باريس سنة سبع وستين وثمانمائة وألف، فعرض عدداً من اللوحات والتماثيل أكدت مكانته، وحدث بنابليون الثالث إلى أن ينعم عليه بوسام الشرف. ولكن كورييه- الذي كان نابليون هذا قد جرح كرامته ذات يوم حين مزق لوحته بالسوط- رفض تسلم الوسام انتقاماً لشرفه وكرامته.

لقد كانت النزعة الطبيعية لدى كوريه ومعاونيه تستند في مضمونها إلى عاطفة سياسية قبل كل شيء. وقد كانت ثقتهم بأنفسهم ترجع إلى اقتناعهم بأنهم مكتشفو الحقيقة ورواد المستقبل. وقد أكد هذا المضمون السياسي قول «شانفليرى»: «إن النزعة الطبيعية لاتزيد عن كونها الاتجاه الفنى المناظر للديمقراطية».

وكذلك كان «كوريه» و«برودون» يعتقدان أن النزعة الطبيعية والروح الثورى في السياسة تعبيران مختلفان عن موقف واحد، ولم يكونا يجدان فارقاً أساسياً بين الحقيقة الاجتماعية والحقيقة الفنية. وعلى هذا الأساس تحدد موقف الطبقات الحاكمة من هذه الحركة ، فكان لا بد لها من أن ترفضها.

ولقد كانت الطبقات الحاكمة- برفضها النزعة الطبيعية- إنما تعبر عن غريزتها في حفظ الذات، أى عن شعور بأن كل فن يصف الحياة دون تحيز ودون تحفظ هو في ذاته فن ثوري.

وقد استخدم النقاد المحافظون منذ العقد السادس من القرن الثامن عشر عدداً من الحجج في معارضة الحركة الطبيعية تنذرع بالقيم الشكلية الجمالية وإن أخفت وراءها موقفاً سياسياً واجتماعياً خاصاً. قالوا إن النزعة الطبيعية تفتقر إلى كل مثالية وأخلاقية، وتزدهر في جو القبح والسوقية، والمرض والبذاءة، وتعد محاكاة ذليلة فجة للواقع.

لكن الأمر الذي كان يستخفي وراء هذه الحجج التي تبدو جميلة ومقبولة، والذي كان يهدد القيم السياسية والاجتماعية التي كان هؤلاء النقاد المحافظون يؤمنون بها، هو موضوعات الحركة الطبيعية، لا أسلوبها؛ فقد كانوا يعلمون حق العلم أن كورييه كان يكافح- بعد أن دالت دولة المثل الأعلى القديم في الجمال، وبعد أن تم القضاء على فكرة الجمال الخير التي ارتضتها الكلاسيكية والرومنتيكية على السواء- كان يكافح في سبيل إنسان جديد ونظام جديد.

كان قبح الفلاحين والعمال الذين صورهم كورييه، وكذلك سمعة نساء الطبقة الوسطى، بمثابة احتجاج على المجتمع القائم. وكذلك كان الفنان «مييه» يتجه إلى تصوير الفلاح، ويتخذ منه بطلاً لملمحة المستقبل. وكانت سائر أعمال الطبيعيين تسير في هذا الاتجاه. وفي هذا الاختيار للموضوعات العادية غير الشاعرية تتجلى الروح الديمقراطية التي حدثنا عنها «شانفليري» من قبل، والتي كانت تثير نقمة النقاد المحافظين وسخطهم. ولكن هل استطاع الطبيعيون أن يمثلوا عالمهم بحق؟ أعني هل استجابت لهم الحياة ومكنت لحركتهم أن تستمر وتؤدي أكلها؟

المؤكد أنهم لم يكونوا أغلبية جمهور الفن، الذين كانوا يقتنون اللوحات الفنية، والذين كانوا يتقدونها، فضلاً عن رؤساء

الأكاديميات الفنية، الذين كانت لهم الكلمة الأخيرة فيما يسمح بعرضه. ولم يكن هؤلاء الآخرون من التسامح بحيث يقبلون النزعة الطبيعية. ولم يكن هناك مكان لأعمال تصويرية ذات نزعة طبيعية في بيوتهم المزدهمة بالاثاث والستائر، ولا في قاعاتهم الرسمية المبنية وفقاً للأساليب المعمارية القديمة. وهكذا أصبح الفن الطبيعي بلا جمهور ولا وطن، وأخذ يفقد وظيفته الحيوية. ولم يختلف الأمر في مجال الفنون الأخرى عما صار إليه بالنسبة إلى فن التصوير.

لقد كانت المسافة التي تفصل بين التصوير ذي النزعة الطبيعية وبين الزخارف الحائطية الرشيقة في ذلك الوقت هي نفسها المسافة التي تفصل بين الأدب الجاد والأدب الخفيف، وبين الموسيقى الترويحية الهينة. ومعنى هذا أن الأدب أو الموسيقى التي لا تصلح للتسلية لم تكن مطلوبة، ولم يكن لها دور، شأنها في هذا شأن ذلك التصوير الجاد الذي ارتبط بالنزعة الطبيعية. ففي الفترة السابقة كانت الأعمال الأدبية الكبيرة، كروايات «روسو» و«بلزاك»، تجد مجتمعاً قارئاً واسعاً نسبياً، وإن كانت بعض الفئات في ذلك العهد لم تكن تأخذ هذه الأعمال الأدبية مأخذ الجد، وتكتفى منها بالجانب المسلي. أي أن الأدب كان حينذاك يقوم بدور مزدوج، بوصفه فناً وتسلياً في الوقت نفسه. أما الآن فقد انتهت تماماً تلك الوظيفة المزدوجة للأدب، وأصبح القارئ ينشد القراءة الخفيفة والمثيرة.

ولم يكن لأعظم الأعمال الأدبية عند ذاك قيمة مالم تكن فيه هذه
الإثارة ، التى بها وحدها يستطيع أن يحرز النجاح ، كما حدث مثلاً
بالنسبة لرواية «مدام بوفاليرى» لفلوير .

وهكذا صارت الأعمال الجادة لا تلقى التقدير المناسب إلا من
فئة ضئيلة من المثقفين ، حتى صار الأدب الجاد ، كالتصوير الجاد ،
عملاً محصوراً في أضيق نطاق . فهو موجه إلى الاختصاصيين ، وإلى
فئة محدودة من المتذوقين . وقد انعكس هذا في شعور أولئك
الفنانين-والأدباء باغترابهم عن عالمهم ، وبلغ حدّاً جعلهم ينظرون
إلى إخفاق أعمالهم الفنية نظرة منطقية ، فيقبلون هذا الإخفاق على
أنه أمر طبيعي . بل أكثر من هذا فقد وصل بهم الأمر إلى أن يعدوا
النجاح ذاته مظهراً لانحطاط القيمة الفنية ، وأن الشرط الضروري
لخلود الفنان هو أن يسيء معاصروه فهمه وتقديره .

وهكذا ربطت الحركة الطبيعية نفسها بواقع الحياة وقضايا
المجتمع ، ولكنها انتهت إلى طريق مسدود حينما أصبح الواقع يشكل
كابوساً بالنسبة للأديب أو الفنان الطبيعي . ومها يكن من أمر النضال
الذي ناضلته هذه الحركة في سبيل تغيير وجه الحياة ، ومهما يكن
من أمر الهجوم الذي لاحقها وانصب عليها منذ البداية من شتى
الاطراف التى أحست فيها بالخطر على وجودها- فإن هذا وذاك لم
يكن الشيء الذى استنفد قوتها وأضعف من أمرها ، بل كان تحليلها

من داخلها. ذلك أن نظرتها إلى الواقع الاجتماعي الذي شاءت أن تغيره، بكل ما فيه من شرور ومساوئ، كانت نظرة يتحكم فيها الشعور بالتعاسة فيحول دون قدرتها على تجاوز ذلك الواقع الاليم.

لقد صور «زولا» في رواياته، انحلال البورجوازية وبؤس الشعب العادي ومقاومة الطبقة العاملة- صور ذلك كله، ولكن دون أمل في العثور على حل، وكأنما هو كابوس مقيم لايتهي.

وفي هذا النوع من التصوير الموضوعي للظروف الاجتماعية المفزعة، دون النظر إلى هذه الظروف بوصفها ظروفاً قابلة للتغير، تكمن قوة الحركة الطبيعية وضعفها. فقد جاء الوقت، الذي كان لا بد أن يأتي بالضرورة، والذي وجدت فيه الحركة الطبيعية نفسها أمام اختيار، بين أن تنطلق نحو المذاهب الاجتماعية أو أن تنحدر إلى القدرية والرمزية وكل المذاهب التي يسودها طابع الغموض والتفكير الغيبي. وقد اختار بعض الطبيعيين الطريق الأول، وفي مقدمتهم «زولا»، في حين اختار آخرون الطريق الثاني.

ولقد فزع الكاتب الناقد المشهور «تين» عندما رأى حركة «الكوميون» في باريس حتى كاد يفقد صوابه، وعند ذاك انقلب نصيراً للفن الديني المتزمت. و«هايسمانز»، الروائي الفرنسي الذي كان رفيق درب «زولا» في الحركة الطبيعية، بحث لنفسه عن الخلاص في دنيا المرض والانحراف، ثم اعتنق الكاثوليكية سنة اثنتين وتسعين

وثمانمائة وألف، وراح منذ ذلك الوقت يهتم بتحليل الجانب الروحي في الحياة المعاصرة. وإلى نفس هذا الاتجاه المسيحي العاطفي انقلب «بول بورجيه».

فإذا أدخلنا في اعتبارنا كذلك أن «أيش» و«جرهارد هاوبتمان» قد اتجها نحو الرمزية والتعمية، وأنت «سترند برج» انغمس في الرومتيكية الجديدة والإيمان الجامح بالخرافات- استطعنا أن ندرك الطابع المختلط للحركة الطبيعية وموقفها الملبس المبهم. فمن هذا الموقف يمكن على السواء السير في هذا الطريق أو ذاك، إلى أمام أو إلى وراء.

ومهما يكن من شيء فإن حركة الفن للفن والحركة الطبيعية ذات المضمون الواقعي هما من أهم الحركات الفنية والأدبية التي خرجت من عباءة الرومتيكية في القرن التاسع عشر، على ما بينهما وبين الحركة الأم من تفاوت ووجوه اختلاف. ولو أننا شئنا الآن أن نلخص المغزى النهائي البعيد لقيام هاتين الحركتين، ولما خلفتاه من نتاج فني وأدبي- لقلنا إنهما تمثلان احتجاج الإنسان بالفن على كل القوى التي تقف في طريق انطلاقه، أو تحاول أن تخنقه.

الفصل التاسع

الانطباعية

في الفصل السابق تعرضنا لأهم حركتين فنيتين خرجتا من عبادة الرومانيكية، وهما حركة الفن للفن والحركة الطبيعية، كما تفهمنا مضمونها الفكرى والفنى، وموضع ذلك المفهوم بالنسبة للفترة التى تلازما فيها فيما بين الأربعينيات من القرن الماضى إلى السبعينيات. ونود الآن أن نتقل إلى مغامرة جديدة من مغامرات الإنسان مع الحياة والفن، ونعني بذلك : الحركة الفنية التى سميت بالانطباعية. غير أنه يجدر بنا- قبل أن نمضي مع هذه المغامرة- أن نشير إلى حقيقة سبق أن ألمحنا إليها عابراً في فصل سابق، وهي كيف أنه كثيراً ما حدث في القرن الماضى أن حركات فنية قد كتب لها الظهور والانتشار- على أيدي فئة من الفنانين على الأقل- لا لشيء إلا لأن الأكاديمية أو معرض الصالون الذي كان يقام سنوياً في باريس قد رفض أن يعرض عملاً بعينه لأحد المصورين. ويبدو أن الأكاديميات والمعارض الرسمية كانت بذلك تستخدم الفن من حيث لا تدري ، بل من حيث شاءت أن تقف في طريقه. ونحن نذكر هذا الآن لأن الحركة الانطباعية هي إحدى الحركات الفنية التي ظهرت بهذه الطريقة.

لقد كانت الانطباعية أيضاً حركة ساخطة. كانت هجوماً شنه رجال موهوبون على ما اتصف به الفن الأكاديمي الرسمي من ادعاء و صلف.

وقد نشر «فرانسيس جوردان» كتاباً تحت عنوان «عشرون عاماً من الفن العظيم، أو دروس في الحماسة» مجموعة من اللوحات التي حصلت على الجوائز الرسمية في فرنسا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وألحق بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين الفرنسيين الذين عاشوا في الفترة نفسها ولم يحصلوا على جوائز ولم تعترف بهم الدوائر الرسمية. وتضم القائمة أسماء: «ديجا» و«سيسيلى» و«بشارو» و«ماتيس» و«روو» و«دوفي» و«سيزان» و«موني» و«رنوار» و«روسو» و«جوجان» و«تولوز لوتريك» و«بونار».

والواقع أن هذه الأسماء هي التى عاشت وعاش فنها من بعدها في حين أن مجموعة لوحات المصورين الأكاديميين - الذين حظوا بالجوائز - لاتعدو أن تكون أكداً من الادعاء المتغطرس، والتفاهة المتعجرفة، والرياء المتختم.

ولكن ما المقصود بكلمة الانطباعية أولاً؟ هل المقصود هو تصوير الأشياء كما تنطبع صورتها في النفس كما هو شائع؟ كلا، ربما كان هذا هو المعنى الحرفي أو اللغوي لكلمة الانطباع، ولكن الانطباعية من حيث هي حركة فنية، أي من حيث هي دلالة اصطلاحية، فشيء مختلف تماماً، بل ربما كان على النقيض. وربما كان هذا راجعاً إلى الإطلاق العفوى لكلمة الانطباعية على هذه الحركة في بدايتها. . ولهذا يحسن أن نعرف الآن كيف ظهرت هذه

الكلمة أول ما ظهرت. ويعود بنا هذا إلى ما بدأنا به حديثنا. ففي سنة أربع وسبعين وثمانمائة وألف اجتمع رأى ثلاثين من المصورين الذين كانت أعمالهم قد رُفِضت من قبل هيئات التحكيم الرسمية، وقرروا إقامة معرض خاص لانتاجهم هذا المرفوض في بيت واحد منهم هو «ناداز». وفي هذا المعرض، الذي ضم لوحات لسيزان ورينوار وبيسارو وسيسلي وديجا، عرض كلود مونييه لوحة بعنوان «شمس مشرقة- انطباع». وقد أثارت هذه اللوحة صيحات استياء وغضب من المتزمتين، واشتق من اسمها: «انطباع»، كلمة الانطباعية، لكي تشير إلى الحركة الفنية الجديدة التي كان هؤلاء الفنانون يمثلونها.

وهكذا إذن لعبت الصدفة دوراً في ظهور هذا الاسم واختياره. ومن أجل ذلك لا يستوعب هذا الرسم المضمون الفني لهذه الحركة، بل كثيراً ما يوهم غير العارفين بفحواه بأشياء لم يقصدها أصحاب هذه الحركة. فتعبير الفنان عن انطباع الأشياء في نفسه لا يمثل مبدأً خاصاً بالتعبيرية، بل هو ينطبق على كل تلك الاتجاهات الفنية التي تغلب النزعة الذاتية على النزعة الموضوعية. والفن الانطباعي لا يندرج ضمن هذه المجموعة من الاتجاهات الفنية الذاتية، بل هو فن يبدأ من الموضوع، شأنه في هذا شأن الفن الطبيعي، بل ربما كان- على نحو ما- أكثر تأثراً بالموضوعية العلمية من النزعة الطبيعية ذاتها. وهو بذلك يختلف كل الاختلاف عن

الروماتيكية، بل إنه يمثل الأسلوب أو المنهج المقابل للروماتيكية. فعلى حين يضفي الفنان الروماتيك على الطبيعة من مشاعره، ويعكس عليها حالته الشعورية، أي أنه يتحرك من الداخل نحو الخارج، إذ بالفنان الانطباعي يستقبل الطبيعة بعد أن يحللها ويردها إلى عناصرها الأصلية. وهو لا يستقبلها بقلبه أو بعواطفه، بل بحواسه. وتستطيع أن تقول إنه يستمع إلى لغة الطبيعة ذاتها بعينه. وسوف نستمع نعرف وشيكاً على نظرية الانطباعيين الجديدة. ولنبدأ بأن نستمع إلى «سيزان» وهو من أبرز أقطابها- يصوغ لنا المبادئ الفنية الأساسية لدي الانطباعيين فيقول:

«لا يعدو الفنان أن يكون جهاز تسجيل للمدركات الحسية. لا نظريات بل عمل؛ فالنظريات تفسد الناس. إنما نحن فوضى لامعة. أنا أتى قبل موضوعي وأضيع فيه. إن الطبيعة تخاطبنا جميعاً. وأأسفاه! إن المناظر الطبيعية لم تصور أبداً. إن الإنسان يجب أن يختفي تماماً من الصورة، ويستغرق كلياً في الطبيعة والمنظر، ذلك الاختراع البوذي، النرفانا، الاطمئنان بلا عواطف حارة، بلا روابط، بل بالألوان.

الانطباعية... ماذا تعني؟ إنها المزج البصري بين الألوان. هل تفهمني؟ إنها تفكيك الألوان على اللوحة ثم إعادة تركيبها في العين... إن اللوحة لا تمثل شيئاً، ولا ينبغي لها أن تمثل شيئاً، غير الألوان».

وحين يذكر «سيزان» بوذا والترافانا فإن هذا يلفتنا إلى حقيقة تاريخية مهمة، هي أن الفنان «كلود مونييه»-الذي سميت التعبيرية باسم لوحته- كان قد أتيح له أن يزور الشرق ويطلع على فنونه، وحين عاد إلى باريس راح يحدث رفاقه عن الأضواء التي رآها هناك، والتي تبعث الراحة للعين والبهجة للروح. ومن ثم برزت فكرة الضوء التي تسلطت على عقول الفنانين الانطباعيين.

لقد عاد مونييه من الشرق بأحاسيس، وكان عليه هو ورفاقه أن يحلّلوا هذه الأحاسيس تحليلاً علمياً... وهكذا كان التأثير بروح الفن الشرقي باعثاً من البواعث التي وجهت الفنان إلى استكشاف الانطباعية. أما تحليل الضوء واللون فقد أفادوه من علماء عصرهم.

لقد كان اسحق نيوتن وغيره من العلماء قد شرحوا ميكانيكية الرؤية، وأوضحوا العلاقة بين شبكة العين وأشعة الضوء، وطريقة انعكاس المراثيات على تلك الشبكة، كما علّلوا عدم وضوح الأشياء البعيدة عن النظر بكثافة الطبقات الجوية التي تغمرها في غلالة غائمة زرقاء.

كل هذه الحقائق العلمية كانت بين أيدي الانطباعيين فأفادوا منها، وأثرت على نظرهم إلى الطبيعة حين راحوا يصورونها في لوحاتهم.

لم يكن الفنان الانطباعي ينظر إلي ألوان الطبيعة كما تبدو للعين المجردة، أعني زرقة السماء وبياض السحب وخضرة الأشجار وما

إلى ذلك، بل كان يرى الأشياء تظهر من خلال أضواء وألوان كثيرة، مبعثها الطبيعة نفسها. لقد نظر إلى ألوان قوس قزح فوجدها ستة: الأحمر والبرتقالي والأصفر والأخضر والأزرق والبنفسجي، وهذه الألوان إنما هي نتيجة انعكاس ضوء الشمس في الفضاء. وهي لا تتساوى فيما بينها من حيث القيمة؛ فمنها ما هو رئيسي ومنها ما يأتي نتيجة امتزاج لونين من هذه الألوان الرئيسية، فينشأ عن ذلك مجموعتان من الألوان، الأولى تسمى بالألوان الرئيسية وتسمى الثانية بالألوان الإضافية.

ولنوضح هذا بعض الشيء. فلو أنك تصورت دائرة رسم بها مثلث متساوي الساقين، رأسه في أعلى الدائرة، وعلى زوايا هذا المثلث قامت الألوان الرئيسية الأولى، وهي الأزرق والأحمر والأصفر نتيجة امتزاجها، وتجد البنفسجي يقع بين الأزرق والأحمر، وأخيراً تجد البرتقالي يقع بين الأحمر والأصفر. هذه الألوان المولدة، أي الأخضر والبنفسجي والبرتقالي، هي الألوان الرئيسية الثانية. ولو أنك تصورت الدائرة مرة أخرى وقد وزعت عليها هذه الألوان الستة لوجدت أن كل لونين قد أصبحا متقابلين. فالأخضر يقابله الأحمر، والأزرق يقابله البرتقالي، والأصفر يقابله البنفسجي. وهذه الألوان المتقابلة في المجموعات الثلاث هي ما سمي بالألوان الإضافية.

ولكن ماذا حقق الانطباعيون من تحليلهم للألوان على هذا النحو؟

يقول «سيسلي» ، أحد أقطاب هذه المدرسة :

«لقد ظفّرنا من ذلك بمكسبين: الأول يتصل بمحتوى الصورة، والثاني يتصل بوسائلنا الفنية. أما فيما يختص بالمحتوى فقد كسبنا هذه التفاضلية التي تشعشع في صورنا. إننا متفائلون، ولابد للمتفائل أن يجعل أي تعبير مشبعاً بتلك البهجة التي تتمثل في الطبيعة. وقد ساعدتنا على ذلك إبرازنا للألوان الشمسية الستة بطريقة معينة، كما ساعدتنا خطوطنا القصيرة الكثيفة اللون. وأما فيما يختص بوسائلنا فلاشك في أننا تقدمنا بها خطوات. إننا لا نتقيد في الطبيعة بألوانها البادية للعين العادية، فإن من يستخدم هذه الألوان الواقعية إنما يصنع صورة أشبه ما تكون بالحديث العادي. أما من يستخدم وسائلنا هذه التي تمكن الاضواء من أن تشع خلال كل خط فهو كمن يرسم قطعة موسيقية».

ولم يكن كل الانطباعيين متفائلين مثل «سيسلي» بطبيعة الحال، فقد كانت الآلام عند فنان آخر مثل «فان جوخ» هي رمز الإبداع. وهذا ما جعله يختار للوحاته موضوعات من الواقع الاجتماعي الذي يفيض بالتعاسة^(١). وقد انعكس هذا على خطوطه؛ ففي حين كان «سيسلي» يستخدم ما يسمى بخطوط «الفاصلة»، تلك الخطوط

١ - انظر اللوحة رقم (٣٧) .

القصيرة التي تخرج من طرف فرشاة دقيقة، كانت خطوط «فان جوخ» عريضة، ومكثفة، وخشنة. وعلى كل فإن الانطباعيين قد مثلوا بفنهم نقاط تحول رئيسية في نظرة الإنسان إلى الفن والحياة على السواء.

إن النزعة الانطباعية تمثل ذروة ثقافية جمالية مرتكزة حول ذاتها. وهي تعد النتيجة النهائية للعزوف الرومنتيكي عن الحياة العملية الإيجابية. ولكنها في الوقت نفسه كانت تمثل نقطة من أهم نقاط التحول في تاريخ الفن الغربي، وهي النظر إلى الأشياء وإلى الحياة في مجموعها على أنها في حالة حركة وحالة تغير مستمر. فكل ظاهرة تمثل حادثاً عابراً لن يتكرر أبداً، وموجة يجرفها تيار الزمان، ذلك «النهر الذي لا يستطيع المرء أن ينزل إليه مرتين»- كما قال «هرقليطس» قديماً. ومنهج الانطباعية في عمومها، وبكل أساليبه وحيله الفنية، يعبر عن هذه الحقيقة ويؤكددها.

إن كل لوحة انطباعية هي تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود، وعرض لتوازن مهدد، غير مستقر، لتفاعل القوى المتصارعة والرؤية الانطباعية تحول الطبيعة إلى عملية نمو وتحلل، فكل ماهو ثابت متماسك يتول إلى تحولات، ويتخذ طابعاً متجزئاً غير مكتمل... فتصوير الضوء والهواء والجو، وتحليل السطح المتساوي إلى بقع وخطوط لونية، وتفكيك اللون الموضوعي إلى قيم،

والنقط المرتعشة المرتعدة، وضربات الريشة السريعة، غير المحكمة المفاجئة، وكل التكنيك المرتجل بتخطيطه السريع الخشن، والإدراك العابر الذي يبدو غير عابىء بالموضوع، وعدم الاكتراث الملحوظ في الأداء- كل هذا إنما يعبر آخر الأمر عن الشعور بواقع مشير، حيوي، دائم التغير. وهو الشعور الذي بدأ بتغيير الاتجاه القديم في التصوير، الآخذ بفكرة «المنظور»، حيث لم يعد الانطباعيون يلتزمون بقواعد المنظور.

فعندما حلل الانطباعيون ألوان الشيء موضوع التصوير إلى مجموعة من الذبذبات الضوئية، لم تعد بهم حاجة إلى الإيحاء بالتكوين الجسماني لهذا الشيء عن طريق استخدام الظل إلى جانب الضوء. إن لوحاتهم- رغم تسطيح الأشكال فيها- لاتزال توحى بالبعد الثالث، بالعمق، عن طريق ذلك التحليل الضوئي لمجموعة ألوانها. وحين تنطبع هذه الألوان على شبكة العين يتولد الشعور بالكيان الجسماني للشيء. لقد كان الضوء في أساليب التصوير القديم على اختلافها ينهمر من الخارج على الشيء موضوع التصوير أما في الانطباعية فإن الضوء يتفجر من باطن الأشياء نفسها.

ومن ثم كانت الأشياء الطبيعية أو الموضوعية في لوحات الانطباعيين تتحدث بنفسها، بلغتها الخاصة، تلك اللغة التي لاتريد مع ذلك أن تقول شيئاً أو تنقل معنى.

ولقد كان أهم ما أكدته الانطباعيون هو أن الفن ينبغى أن تكون له لغته الخاصة، التى يتحدث بها، وأن على الفنان أن يعرف مفردات هذه اللغة ويحسن استخدامها. وهى لغة خاصة لا يمكن ترجمتها إلى لغة أخرى، ومن العبث ترجمتها إلى لغة أخرى. فكما أن للأدب لغته، وللموسيقى لغتها، فكذلك ينبغى أن يكون للتصوير لغته. ولا تفيد لغة من هذه اللغات في نقل مضمون لغة أخرى.

بذلك حرر الانطباعيون الفن التشكيلي من الموضوع الأدبي ومن الحكاية ومن كل معنى يمكن أن يصاغ بكلمات اللغة، وأصبحت وسيلة تلقى هذا الفن وتفهمه هي العين لا العقل. فقد دأب الناس- حين يشاهدون إحدى لوحات التصوير مثلاً- على أن يتساءلوا: ماذا يريد الفنان أن يقول؟ أو ماذا يقصد الفنان من هذه الصورة؟ وهم بذلك إنما يبحثون عن معنى يحدد في كلمات، ولكن هذا المعنى إنما يقف- من وجهة نظر الانطباعيين- خارج الصورة نفسها، لا فيها. إنه شيء إضافي إليها. وبهذا يحاول الناس بناء كيان لغوى مفهوم في مقابل الصورة التى أمامهم. أما الانطباعيون فإنهم يرفضون هذا التساؤل، لأنهم حين يلجأون إلى التصوير لا يريدون أن يقولوا كلاماً، وإلا لكتبوا ذلك في شكل من أشكال الأدب، بل يريدون أن يسجلوا انطباعاً.

وهكذا حرر الانطباعيون الفن التشكيلي من اللغة المتكلمة، وحاولوا أن يستكشفوا للفن لغته الخاصة. وكان هذا حدثاً في تاريخ الوعي لدى الإنسان بالغ الخطورة، لا بالنسبة للانطباعيين وحدهم، بل بالنسبة لسائر الحركات والمذاهب الفنية التي أعقبتهم، والتي لاتزال تظهر من حين إلى آخر في أيامنا.

لقد استبعد الانطباعيون إذن كل عناصر التفكير من أعمالهم، وكل الآراء المسبقة... ومن ثم لم يكن الفن لديهم وسيلة لكسب المعرفة العقلية، بل مجرد خبرة وتدريب حسي.

والانطباعية إذ تعزل العناصر البصرية في التجربة عن العناصر التصويرية الذهنية، وتؤكد استقلال ماهو حسي - إنما تفترق عن كل فن كان يمارس حتى ذلك الحين. وهي من ثم تفترق عن النزعة الطبيعية. فمنهجها فريد من حيث إنها تنشُد التجانس البصري الخالص، في حين أن كل فن سابق على الانطباعية كان يبنى على نظرة إلى العالم تبدو متجانسة حقاً، ولكنها في واقع الأمر مركبة على نحو متغاير، ومؤلفة من عناصر تصورية، أي عقلية، وعناصر حسية معاً. ومن ثم تبرز قيمة جديدة للانطباعية؛ فكل فن سابق عليها كان نتيجة عملية تركيبية، نتيجة امتزاج أو اقتران بين الأفكار والاحاسيس، وكان من ثم قابلاً لأن يفهم بالعقل وأن يشرح ويفسر بالكلمات. أما الفن الانطباعي فكان نتيجة عملية تحليلية، تشيد

موضوعها الخاص من المعطيات الخاصة للحواس وحدها. وهي من ثم تعود إلى العملية النفسية الآلية اللاشعورية، وتقدم إلينا- إلى حد ما- المادة الخام للتجربة، التي هي أبعد عن إدراكنا المعتاد للواقع من انطباعات الحواس المرتبة منطقياً. ومن ثم لاتعتمد الانطباعية كثيراً على عنصر الإيهام، بل لا تحتاج إليه، ولا تستخدم لذلك وسائله التقليدية، بل تقدم إلينا بدلاً من الإيهام عناصر الموضوع نفسه، تقدم إلينا اللبانات التي تتألف منها التجربة.

ولكن إذا لم يكن الانطباعيون يهدفون من وراء الموضوعات التي يصورونها إلى أن يقولوا شيئاً من خلالها، فلماذا يهتمون أصلاً بهذه الموضوعات؟ أعنى ما قيمتها بالنسبة إليهم، أو ما قيمة تصويرها؟ يجيب عن هذا «فرانكاستل»، مؤرخ هذه الحركة فيقول:

«إن ما يميز الانطباعيين عن بقية المصورين هو معالجتهم للموضوع من أجل فوارقه النغمية، لا من أجل الموضوع ذاته»^(١).

ولعله من أجل ذلك أن كثرت لديهم اللوحات التصويرية التي تحمل عنوان «منظر طبيعي» أو «طبيعة صامتة». وفي هذه التسمية ما يشير إلى عزوفهم عن الكلام من خلال لوحاتهم، أى عن الموضوع من حيث هو بناء لغوي، ويكتفون به من حيث هو بناء تشكيلي، أو بناء «نغمي» على وجه التحديد.

١- انظر اللوحة رقم (٣٦) .

ويرتبط الانطباعيون بموضوعاتهم كما تتمثل في الواقع أمامهم وفي لحظة بعينها، فلا يقحمون الخبرات اليومية المختزنة في هذه اللحظة، بل يستبعدون أي خبرة سابقة، ولا يصورون الشيء إلا بالألوان التي يعكسها في هذه اللحظة.

إننا نعرف مثلاً أن قطعة الورق البيضاء هي ذات لون أبيض. ويظل مستقراً في نفوسنا صورة للبياض نسترجعها في أي لحظة نحتاج فيها إلى تمثل هذا اللون. والمصورون قبل الانطباعية كانوا يعولون على خبراتهم القديمة التي من هذا النوع، فلم تكن بهم حاجة جديدة لأن ينظروا إلى ورق الشجر ليعلموا أنه أخضر، بل كان في وسعهم أن يصوروا أوراق الشجر من ذاكرتهم، لأنها -وفقاً للتجربة المختزنة- لا بد أن تكون خضراء. وهكذا الأمر بالنسبة لكل الألوان أما الانطباعيون فإنهم لم يعرفوا لوناً ثابتاً، حتى بالنسبة للأشياء الطبيعية. فالورقة التي تبدو خضراء في لحظة من اللحظات، وفي طقس بعينه، يعتري اخضرارها هذا تغير في لحظة أخرى وفي طقس مختلف.

وعلى هذا الأساس رفض الانطباعيون مبدأ التصوير من الذاكرة، أو استخدام الألوان بتصوراتها الثابتة في الذهن، وخرجوا إلى الطبيعة، يعيشونها لحظة بلحظة، ويتلقون الانعكاسات اللونية للأشياء لا الأشياء ذاتها.

حقاً إن الطبيعيين كذلك قد دعوا إلى الخروج من المراسم المغلقة إلى الطبيعة الرحبة، والنقل عن الأشياء مباشرة، لا عن تصورات ذهنية قديمة لها، ولكن الفارق أنهم كانوا يلتزمون بحرفية الأشياء، ويتحرى كل التفاصيل، في حين راح الانطباعيون يصورون ما يترأى للعين من الشيء، وباللون الذى ينعكس من هذا الشيء فى لحظة بعينها. ومن ثم يصبح الشيء نفسه ملغى ولا يبقى إلا اللون، من حيث هو ظاهرة مجردة، لا جسمية ولا مادية، كما لو كان لوناً فى ذاته.

ولنضرب مثلاً نوضح به هذا. فلو أننا أخذنا ورقة وجعلنا فيها فتحة واسعة نسبياً، ثم وضعنا هذه الورقة أمام شيء بحيث يكون اتساع الفتحة كافياً لكى يكشف لنا عن لون هذا الشيء، دون أن يكشف لنا عن الشيء نفسه، ودون أن ندرك علاقة اللون الذى نراه بهذا الشيء، ففي هذه الحالة سيحدث لنا انطباع باللون ولكنه مفقود إلى التحدد والثبات، يختلف تماماً عن طابع الألوان التى نراها عادة، والتى تكون مرتبطة بقالب الأشكال. وعلي هذا النحو يفقد لون النار توهجه، ولون الحرير لمعانه، ولون الماء شفافيته، ولون السماء صفاءه، ولون الشجر نضرتة. فإذا كان الانطباعيون يرون توهج النار لا النار ذاتها، وشفافية الماء لا الماء نفسه، ولمعان الحرير لا الحرير، وصفاء السماء لا السماء، ونضرة الشجر لا

الشجر، وهكذا، كان طبيعياً أن يكون تعاملهم مع الألوان لا مع الأشياء والأشكال، وأن يكون اهتمامهم باللون في ذاته، مجرداً من أى تعلق مادي بالأشياء. وقد ساعد الانطباعيون على تحقيق ذلك في لوحاتهم أنهم لم يكونوا يمزجون الألوان خارج اللوحة، كما يصنع سائر المصورين.

لقد كان المصورون قبل الانطباعيين يعرفون كيف يستخرجون اللون المطلوب عن طريق مزج لونين أو أكثر، حتى إذا ما توصلوا إلى اللون المطلوب راحوا يغمسون فيه ريشتهم، ويلبسون الجزء المطلوب تلوينه من اللوحة بهذا اللون. أما الانطباعيون فقد كانوا يستخرجون اللون المطلوب، الذي يتألف من لونين أو أكثر، عن طريق التآليف بين الألوان على اللوحة نفسها. فإذا كان اللون البني مثلاً من المعروف أنه يستخرج من اللونين الأزرق والأحمر فإنهم لا يمزجون هذين اللونين لكي يستخرجوا منهما لوناً واحداً هو البني، بل يثرون على اللوحة بقعاً أو نقطاً متداخلة من الأزرق والأحمر، حتى إذا ما نظرت إلى اللوحة من بعيد انعكس على عينك منها انطباع باللون البني.

على أن حدوث هذا الانطباع يتوقف بطبيعة الحال على مدى الفراغ الذي يفصل بين اللوحة وعين المشاهد. فلو أننا نظرنا إلى اللوحة الانطباعية عن قرب لضاع هذا الانطباع، حيث إننا نبصر

عندئذ هذه النقط اللونية المختلفة منفصلاً بعضها عن بعض إلى حد ما. أما إذا نحن ابتعدنا فسوف تصل إلينا هذه النقط ممزوجة بعضها ببعض، وذلك نتيجة لانكسارات الضوء المختلفة على ذرات الهواء الذى يفصل بيننا وبينها. ومن ثم كان ضرورياً لمن يريد أن يتذوق لوحة انطباعية أن يقف منها على بعد مناسب.

ولعلنا الآن نكون قد ألمنا بالخطوط العريضة لنظرية الفن الانطباعي، وإن كان الانطباعيون أنفسهم لا يريدون أن يسموها نظرية. والحق أن الانطباعية لم تكن أسلوباً فنياً خاصاً بفترة محدودة في بيئة محددة، بل كانت آخر أسلوب أوروبي له صفة الشمول، أعني آخر اتجاه فنى يقوم على اتفاق عام في الذوق. أنها تمثل آخر تجمع إنسانى حول مبدأ أو مجموعة من المبادئ التى تتصل بالفن من حيث أسلوبه وغايته.

أما بعد الانطباعية فسوف يكون من المستحيل قيام مثل هذا التجمع، أو تصنيف مختلف الفنون أو مختلف الأمم والثقافات من حيث الأسلوب.

وقد يخطر لنا الآن أن نتساءل عن المغزى الإنسانى لحركة الانطباعية في سياق مغامرات الإنسان الدائبة في الحياة والفن. وفي مجال هذا التقويم العام يقول أحد نقاد الفن: «لقد كانت الانطباعية- بمعنى من المعاني- عرضاً من أعراض الاضمحلال، من أعراض تفتت العالم وانعدام إنسانيته».

والحق إن الانطباعية قد سعت إلى تفكيك وحدة العالم، ورده إلى مجموعة من الأضواء والألوان، وتسجيله بوصفه مجموعة من المدركات الحسية. ومن ثم ذهب البعض إلى الربط بين اتجاه الانطباعية في الفن والاتجاه «الوضعي» في الفلسفة، حيث ذهبت الفلسفة الوضعية كذلك إلى أن العالم ليس أكثر من تجربة خاصة وأحاسيس شخصية، وليس واقعاً موضوعياً موجوداً بشكل مستقل عن حواس الفرد. ولقد انطوت الحركة الانطباعية علي كثير من السخط والتمرد على الواقع وعلى التقاليد المتوارثة، ولكن هذا السخط وهذا التمرد لم يتهيا إلى عمل إيجابي، بل إلى نوع من العزلة والسلوك الفردي اللامبالي. لقد وقف الفنان الانطباعي من الحياة موقف المتفرج، الذي لا يعنيه شيء سوى تجربته الخاصة وانطباعاته الخاصة.

وربما كان أخطر ما قامت به الانطباعية هي أنها أهدمت إنسانية العالم، وكانت المعول الكبير الذي هدم «عقيدة الإنسان»، تلك التي سعت «النهضة» ذات يوم لخلقها وتأكيداها، والتي ظلت قائمة في خلفية كل الحركات والمغامرات الإنسانية التي أعقبتها، حتى ظهور هذه النزعة الانطباعية. لم يعد الإنسان- منذ قامت الانطباعية- هو مركز الكون ومعيار كل الأشياء، وبرز الفرد لكي تصبح التجربة الفردية هي كل شيء.

وقد انتهى تاريخ الانطباعية بالمعرض الثامن لها، الذي أقيم سنة ست وثمانين وثمانمائة وألف، حيث تفككت جماعة الانطباعيين من حيث هي جماعة متجانسة، وتفرد كل من أفراد هذه الجماعة بأساليب خاصة داخل إطار المذهب العام، حتى صار من الصعب على مؤرخي الفن أن يجمعوا بينهم في نسق واحد. إن فترة ما بعد الانطباعية، وهي الفترة التي بدأت على أثر ذلك المعرض الثامن، وامتدت حتى سنة ست وتسعمائة وألف، وهي السنة التي توفي فيها المصور «سيزان»- كانت فترة تحلل بالنسبة للانطباعية، ومخاض بالنسبة لحركة جديدة، سوف نتحدث عنها في الفصل التالي، وهي حركة «التعبيرية».

ومهما يكن من شيء فإن مغامرة الانطباعيين- شأنها شأن كل مغامرة في مجال الفن- قد تركت للعالم آخر الأمر ثروة ضخمة من مبدعات الفن، وكانت الخريف الذهبي للقرن التاسع عشر.

الفصل العاشر

القلق الروح والتعبيرية

فرغنا في الفصل السابق من الحديث عن الحركة الانطباعية، ورأينا كيف أنها ضربت بمعولها في «العقيدة الإنسانية» وكل ما يرتبط بها من قيم . وقد ترتب على هذا أن الفن قد أخذ يتعد عن الإنسان، والمشاعر الانسانية، وكانت هذه هي السمة العامة التي غلبت على فن ما بعد الانطباعية. ولم يكن الإنسان نفسه غافلاً عن هذا الابتعاد عن نفسه وعن مقوماته العامة المشتركة، أي أنه لم يكن مدفوعاً إلى ذلك بقوة خفية أكبر منه، بل كان - على العكس- واعياً بذلك كل الوعي، ومرحّباً به كل الترحيب.

يقول «أندريه مالرو»: «إن الفن، إذا أراد أن يبعث من جديد، لا يجوز أن يفرض علينا أي فكرة حضارية، لأنه لابد من استبعاد كل نزعة إنسانية منذ البداية. لقد كان الفن ذو النزعات الإنسانية من الحلى التي زينت الحضارة التي بعثته، ومع ظهور الفن البعيد عن النزعات الإنسانية... ضم الفنانون صفوفهم؛ إذ إن انفصالهم عن حضارة عصرهم ومجتمع هذا العصر يزداد وضوحاً وتأكيداً...».

هكذا يعلن مالرو صراحة أنه وجه الحضارة القديم، الذي كان «مفهوم الإنسان» عكماً عليه أو زينة له على حد قوله، قد تغير تغيراً جذرياً، وألغى منه عنصر الإنسان، ولم يعد هناك ما يربط الفرد بمقومات عامة للحياة هي ما كانت تسمى في الماضي حضارة، بل

انفصل الفنان عن عصره ، وأطلق كل نزعة إنسانية لديه من مخلفات الماضي . وبديهي أنه بانفصاله هذا عن عصره كان كذلك قد انفصل عن كل ماضيه ، ونبتذ جانباً كل ما كان قد توصل إليه في مغامراته السابقة ، في عصر النهضة وما تلاه من عصور ، سواء في ذلك ما يتصل بمكانة العقل وسيادته ، أو النظر إلى الإنسان بوصفه صانعاً لواقعه. كل ذلك صار موضع اشمئزاز من الإنسان في العصر الحديث . ولكن ماذا كانت النتيجة لهذا الانفصال عن حضارة الماضي وعن ظروف الواقع الراهن؟ لقد حل شعور الإنسان بالغربة محل كل شيء . . .

فرغم أن المجتمع الحديث هو في غالبيته مجتمع مدينة، فإن شعور الغربة لم يظهر إلا فيه ، برغم أنه مجتمع يتميز بالكثافة العددية لأفراده ، إذا هو قيس بالتجمعات الإنسانية في الهياكل الأخرى ، وفي الأزمان القديمة .

وقد يبدو غريباً أن يتولد الشعور بالغربة لدى الإنسان رغم أنه يعيش في المدينة بين مئات الآلاف من الناس ، بل بين الملايين . ولكننا إذا تأملنا قليلاً زالت هذه الغربة . فالكثافة العددية نفسها من شأنها أن تهبط بقيمة الفرد فيها إلى الحد الأدنى، بل ربما قضت عليه تماماً حتى لا يعود سوى رقم من الأرقام . ولهذا فإن الشعور بالغربة هو أسرع شيء يتسرب إلى نفس الإنسان في مثل هذه الحالة،

وهو يزداد في نفس المرء حدة كلما كان المجتمع الذي يعيش فيه كثيف العدد. فالشخص «الوحيد» لا يشعر بوحدة الغربة بنفس القدر الذي يحسها به شخص يعيش بين عدد هائل من الأفراد...

ففي هذا العالم الذي تنرب عنه الإنسان ولم تعد فيه قيمة إلا للأشياء، أصبح الإنسان نفسه شيئاً بين الأشياء، بل إنه ليسبدو أشد الأشياء عجزاً وضآلة. لقد تحلل الكائن الإنساني على أيدي الانطباعيين إلى مجموعة من الأضواء والألوان، كما لو كان ظاهرة طبيعية لا تختلف عن غيرها من الظواهر في شيء. ثم أخذ مركز الإنسان بعد ذلك يتدهور باطراد، فصار بقعة من اللون بين بقع الألوان الأخرى، أو غاب أصلاً عن تلك المناظر الطبيعية المهجورة وشوارع المدن المقفرة، أو شوه وحطم بوصفه آلة يمكن فكها إلى أجزاء، أو دمية أشبه بمنتجات المصانع، أو شيئاً غير معقول أشبه بالغول.

ولعل هذا ما جعل «مالرو» يقول: «إن كل ما هو داخل الإنسان يتطلع إلى إبادة الإنسان».

ومع الغربة يتولد الشعور بالخوف، من الآخرين، والخوف من المستقبل، بل الخوف من الحاضر نفسه. ولا سبيل عند ذاك إلى الطمأنينة إلا بشيئين: المال والنجاح، وإن تحقق ذلك عن طريق كبت كل المشاعر الإنسانية أو إنكارها نهائياً...

في رواية إمرىكية من نوع الروايات المثيرة، يظهر في نهايتها أحد رجال البوليس السرى الخاص وهو يسلم عشيقته للعدالة والكبرى الكهربائى . وهو يشرح لها بمنطق بارد لماذا يفعل ذلك، مبيناً أن المال والنجاح وحياته نفسها أهم من أي شعور أو إحساس . وعندما تسأله : « ألم تعد تحبني » ؟ يجيبها بقوله : « لست أفهم لهذه العبارة معنى ! وهل فهمها أحد في يوم من الأيام ؟ ولنفرض أنني أحبك ، فماذا بعد ؟ ربما لا أحبك في الشهر القادم ، فكيف يكون الحال ؟ سأشعر بأنني كنت ساذجاً . ولو فعلت ذلك وألقي بي في السجن فسيؤكد لي أنني قمت بدور الساذج ، أما إذا أرسلتك أنت إلى السجن فسوف أحزن وآسف وأقضى ليالى قلقه ، لكنها سوف تمر » .

هذا الموقف يلخص صورة الإنسان الغربى الحديث وموقفه من القيم . إن نفسه ونجاحه وثروته هى الأشياء ذات القيمة ، وهى الأشياء الضرورية للتعويض عن شعور الغربة وما يتولد عنه من غيلان الخوف . لقد فقدت الحياة تماسكها أمام عين الإنسان ففقدت بذلك شكلها ، وأصبحت القيم النفعية هى المؤثر والموجهة لحياة الأفراد . ولاشك فى أن التطور العلمى الذى أحرزه العالم في القرن العشرين كان له أبلغ التأثير في تحطيم الصورة المتماسكة للحياة ، وفى طمس إحساس الإنسان بذاته أو بكيانه بوصفه قيمة مطلقة .

فكثير من مستحدثات العصر العلمية جعلت الفرد يشعر بضآلته ، وبأنه لا يدعوا أن يكون موظفاً للقيام بعمل لا يدري على التحقيق جدواه بالنسبة لحركة الحياة الهائلة ، ولعلاقاتها الكثيرة المتشابكة المعقدة . وإن شعور الإحباط ليتمثل في سؤاله نفسه ذلك السؤال الذى يش من العثور على جواب شافٍ عنه : «ما جدوى هذا؟» . . .

وقد كان المصور «فرانز مارك» متضائلاً حين كتب في سنة خمس عشرة وتسعمائة وألف ، وقبل وفاته بقليل ، يقول : «سيأتى على الأوروبيين يوم يحسون فيه بالآلم لفقدان حياتهم شكلها . . . وهم عند ذاك سوف لا يبحثون عن الشكل الجديد في الماضى ، ولن يبحثوا عنه كذلك في الخارج ، في مجالى الطبيعة ، بل سيستخرجون الشكل الجديد من الباطن ، وفقاً لمعارفهم الحديثة . وسوف يكون الفن القادم شكلاً ناشئاً عن اقتناعنا العلمي ، وسيكون عقيدتنا ، ومبدأنا ، وحقيقتنا» .

ولكن هذا الشكل لم يتحقق في القرن العشرين حتى اليوم ، لسبب بسيط ، هو أن الناس لم يستطيعوا خلال هذا الزمن أن يتفقا على هذا الشكل . لقد صار الإنسان في القرن العشرين يتحرك في شبه دوامة ، أو فى دوائر متوازية ولكنها متباعدة ، ولا يجمع بينها سوى أنها متعاصرة . وكل حركة لها اتجاهها ، وكل اتجاه له غاية . لم يعد الإنسان في القرن العشرين يتحرك مع التاريخ-أو يصنعه- في

حركة طولية معروفة البداية والنهاية، كما كان الشأن من قبل، بل تقاطعت في القرن العشرين الحركتان، الطولية والعرضية. هناك تغير وتطور، ما في ذلك شك، ولكن هناك أكثر من حركة في الوقت الواحد، وأكثر من مذهب.

كان القرن التاسع عشر عصر المذاهب التي يتولد بعضها عن بعض، أو يقوم بعضها على أنقاض بعض، أما القرن العشرون فإنه عصر المذاهب المتعاصرة، المتوافقة في الاتجاه والسمتعارضة على السواء. بل إننا نستطيع أن نقول إنه العصر الذي تكاثرت فيه المذاهب إلى الحد الذي يصبح فيه من أصعب الأشياء أن يحصر إنسان نفسه في اتجاه أو مذهب واحد، أو أن يصنفه الآخرون في مذهب واحد. ليس من السهل في القرن العشرين أن تقول إن هذا الفنان رومتيكي أو كلاسيكي أو طبيعي أو انطباعي صرف، بل صار عمل الفنان يتسمي لأكثر من مذهب، ويستخدم أكثر من أسلوب، إلى الحد الذي يصبح فيه ذا مذهب خاص، أو- بنفس القدر- لا مذهب له.

ولننظر إلى الفنان الإنجليزي المعاصر «بن نيكلسون» فقد أعلن من نفسه عدواً للنظريات والمذاهب الفنية، وهو لذلك لم يعبأ كثيراً بأن يطلق عليه وصف الفنان الموضوعي أو الفنان التجريدي أو غير ذلك من الأوصاف. والواقع أنه غالباً ما تتمثل لديه في الصورة

الواحدة عناصر تشخيصية وأخرى تجريدية في وحدة يبدو فيها عدم الانسجام المثير للقلق.

وكلما كان الفنان عظيماً في عصرنا كانت أعماله الفنية أكثر استعصاء على التصنيف ، وكانت من التعقيد بحيث صار لا يدهشنا كثيراً أن نجد في هذه الأعمال عناصر كانت تعد من وجهة نظر التصنيف الفني القديم متعارضة - أن نجدها في هذه الأعمال متداخلة ومتآزرة في وحدة جديدة لم تدخل من قبل في تصوراتنا. والفنان الواحد في العصر الحاضر، ومنذ بداية القرن العشرين، قد يمر في حياته بعدة أساليب، فينتقل من أسلوب إلى آخر، مطوراً في كل مرة هذا الأسلوب بما يتفق ومزاجه الشخصي، وتصورات. والشئ الوحيد المؤكد هو أن مجموعة من الرواد قد شقت الطريق أمام كشوف لا نهائية، ومغامرات لا حدود لها، في مجال التعبير الفني. لقد عرف هؤلاء الرواد الطريق وحددوا معالمه، ولكن سرعان ما تشعب الطريق الواحد شعباً لا حصر لها. ومن ثم فإننا لا نستطيع إلا أن نتأمل الخلفية العامة لكل اتجاه على حدة، بغض النظر عن التنوعات المختلفة التي نصادفها هنا وهناك عند مختلف الفنانين ، الذين يتبعون اتجاهاً فنياً بعينه.

لقد خرج كثير من الفنانين - على سبيل المثال - من عباءة «فاسيلي كندنسكي» ، ولكنهم جميعاً - رغم تفرد أساليبهم وتنوعها -

يعبرون عن اتجاه فني بعينه هو ذلك الذي استشرفه ذلك الفنان الكبير . واسم «كندنسكي» يرتبط بما عرف بالمذهب التجريدي في الفن الحديث . وربما مثل هذا المذهب في النصف الأول من القرن العشرين أعظم مغامرة فنية قام بها الإنسان ، وسوف نفرد له - من أجل ذلك - حديثاً مستقلاً في فصلٍ تالٍ . هذا المذهب الذي تزعمه «كندنسكي» في الربع الأول من هذا القرن قد اتخذ على أيدي الفنانين الذين ساروا في نفس الاتجاه في مختلف حواضر العالم أشكالاً لا حصر لها . وإن المتتبع لنشأة الحركات الفنية في القرن العشرين ، وما تبلور فيها من مذاهب ، كالتكعيبية والمستقبلية والتعبيرية وغيرها ، في وسعه أن يلاحظ أن تعاصرها إنما يرجع في المحل الأول إلى أن كلاً منها قد نشأ وازدهر في بيئة بعينها ولدى شعب بعينه .

كانت الحركة المستقبلية ظاهرة إيطالية صرفاً ، في حين كانت التعبيرية ظاهرة ألمانية بصفة أساسية ، وإن تأثرت كذلك ببعض العناصر الروسية والتشييكوسلوفاكية ، وكانت التكعيبية تعبيراً دقيقاً عن حساسية الكيان الأسباني ، ومن قبل ذلك كانت الانطباعية ظاهرة دالة على الروح الفرنسي .

ولكن هذا لا يعنى بطبيعة الحال أن التكعيبية مثلاً ظلت أسلوباً أسبانياً في الفن إلى آخر المدى ، فقد خرجت من أسبانيا لكي تنتشر

- كغيرها من الحركات الفنية - في ذلك الخضم المتلاطم من التيارات والمذاهب في شتى أنحاء العالم. ونفس الشيء قد حدث بالنسبة لسائر الحركات والمذاهب. بل لم يحدث أن ثبت اتجاه من هذه الاتجاهات فترة طويلة نسبياً على أسلوب واحد، بل سرعان ما كانت الأساليب تتنوع داخل الاتجاه الواحد- كما سبق أن قلنا- نتيجة للانتشار السريع لهذا الاتجاه في عالم صارت سبل التواصل فيه أيسر وأسرع منها في أى عصر مضى. فكل فنان في القرن العشرين- حتى عندما يكون صريح الانتماء إلى حركة فنية معينة- إنما يعيش حياة بحث دائم، ومغامرة لا تكف، في عالم الأشكال والأساليب . وقد مات «سيزان» في أوائل هذا القرن ممسكاً بفرجونه وهو يقول عبارته التقليدية: «إنى مازلت أبحث».

لا غرو أن صارت السمة المميزة لعلم الفنانين في القرن العشرين، على اختلاف مذاهبهم ، هي البحث الدائم.

ولكن عن أي شيء يبحثون؟

عن الشكل ؛ فقد أصبحت كل قضية الفن في هذا القرن هي استكشاف الشكل ، هي فهم العالم عن طريق إعادة تشكيله. إن هذا الذي نراه في الواقع ليس هو الحقيقة، وهو بالتأكيد لا يمثلها. ولو كان الأمر كذلك لكان الفن الذي ينقل الواقع ويحاكي مظاهره هو الفن الحقيقي ، لكن الفن في القرن العشرين قد رفض نهائياً أن

يلتزم بحرفية الواقع أو أن يحاكى مظاهره. وقد بدأ ذلك في الربع الأخير من القرن التاسع عشر على أيدي الانطباعيين في حدود، ولكنه تأكد بعد ذلك منذ أن دخل «الفوفيون» أو أصحاب المذهب الحوشي- وعلى رأسهم «هنري ماتيس» - إلى الميدان. فقد تركزت حركة هؤلاء الحوشيين حول إعادة تشكيل صورة الحياة على نحو يخرجها من حياديته الفارغة إلى شكل له مغزى. وهم في سبيل ذلك لم يبالوا أن يحدثوا في الشكل القائم للأشياء ما يشبه التشويه^(١) وهو في الحقيقة تشويه بالقياس إلى الأصل المألوف، ولكنه في الوقت نفسه الشكل الذي يحمل دلالة حقيقية ومغزى، ويضفي عليه- من ثم- قيمة حقيقية ملموسة. وهم يشبهون الأشكال الطبيعية القائمة بالكلام، والأشكال التي يستكشفونها بالغناء. فكما أننا نغير من طريقة نطقنا للكلمات، أى من صورته الصوتية الطبيعية المعتادة، فنمطُ كلمة ونسرع بأخرى، حتى تخرج هذه الكلمات آخر الأمر في شكل منغم ومؤثر- كذلك الأمر بالنسبة للتصوير؛ فلا بد أن نستكشف للواقع المائل الشكل الذي يجعله منغماً ومثيراً، ويجعله بذلك ذا أهمية ومغزى بالنسبة إلينا. هذا البحث عن الشكل الجديد نصادفه بعد ذلك في الحركة «التكعيبية» والحركة «المستقبلية» والحركة «التجريدية» والحركة «التعبيرية». ولماذا لا نقول- كما قلنا- في كل حركات القرن العشرين الفنية؟!

١- انظر اللوحة رقم (٣٨) .

والآن يحسن بنا أن نشرع في التعريف سريعاً على أهم الحركات الفنية التي شهدتها النصف الأول من القرن العشرين . ولنبدأ من حيث توقف بنا الكلام عند «الحوشيين» . ذلك أن تجربة هؤلاء الفنية كانت الإلهام المباشر للحركة الفنية والأدبية التي عرفت في مستهل القرن العشرين باسم «التعبيرية» . فحين انتقلت النزعة الحوشية إلى ألمانيا تأثر بها عدد من شباب الفنانين وشرعوا في سنة خمس وتسعمائة وألف يصوغونها صياغة جديدة تلائم أمزجتهم . والواقع أن هؤلاء الشباب كانوا قد وجدوا في بعض أعمال الانطباعيين عناصر تتفق ومزاجهم الخاص ؛ فمن عنف الحواس التي تنبض بها لوحات «سيزان» - الذي يختلف الرأي لذلك حوله ، فيما إذا كان انطباعياً أم تعبيرياً- إلى الأجواء الفطرية الأصيلة في لوحات «جوجان» ، إلى إيمان «فان جوخ» الذي يبلغ حد الهوس بالبسطاء من الناس ، إلى الاستغراق في اللذة الحسية كما تمثلها لوحات «تولور لوتريك»- من ذلك كله ، وبالإضافة إلى أسلوب الحوشيين ، بدأت علامات الطريق أمام أولئك الشباب الألمان تتضح .

على أنه ينبغي لنا ألا ننسى مع ذلك دور الفن الزنجي والفنون البدائية بعامة في تشكيل هذه النزعة الجديدة ؛ فقد تأثرت هذه النزعة كذلك بما في هذه الفنون من انفعالات حادة تصحب طقوس العبادة والرقص ، كما تتجلى في الحرب .

وعلى كل حال فإن التعبيرية قد أفادت من ذلك كله ، وفي ضوئه بلورت نظرتها إلى الفن ، والغاية المنشودة منه ، قرأت أن أقصى ما يطلب من الفنان هو أن يوصل من خلال الشكل أحاسيسه المستخدمة ، غير عاينء بالمواضعات الشكلية ، وما قد يصيب الشكل من تشويه . على أننا نستطيع أن نفهم قيام حركة التعبيرية من وجه آخر ، أعني من خلال مبدأ الفعل ورد الفعل . يقول «مارسيل بريون» :

«إن أفضل طريقة يستطيع الإنسان أن يفهم بها المذهب التعبيري بوصفه حركة فنية هي أن ينظر إليه بوصفه معارضاً للمذهب الانطباعي ؛ ففي حين تكون الحركة في الاتجاه الانطباعي من الطبيعة إلى الفنان ، نجد المصور التعبيري يسقط عالمه الباطني ، أي صور معاناته وأحلامه ، على العالم الخارجي». ولهذا المقابلة أهميتها بطبيعة الحال ، إذ إنها تبين لنا رد الفعل الذي أحدثته الحركة الانطباعية بإهمالها لمشاعر الإنسان وعواطفه المستخدمة ، فشاءت التعبيرية أن تطلق العنان للبركان الثائر في أغوار النفس الإنسانية ، كي يلقي بحممه المتطايرة في كل مكان . وبنفس الطريقة شاء التعبيريون أن يقلبوا الحياة ظهراً لبطن ، وأن يشقوا بطنها عن الاجنة التي لم تتخلق بعد ، لكي ترى النور وتتسمم الهواء .

كانت التعبيرية في الحقيقة صرخة دعر أمام تغلغل العلوم
الوضعية والتكنولوجيا إلى شتى مظاهر الحياة، حتى إن الانطباعيين
قد أقاموا نظريتهم في الأضواء والألوان على أساس من بعض هذه
العلوم. لقد أحس التعبيريون أن الإنسان قد أصبح أمام تهديد سافر
من قبل هذه العلوم نفسها ، وإن مصيره هو أن يقع فريسة لها.

هي إذن نزعة معادية للعقل، ولكنها كذلك ليست رومتيكية ،
لأنها لم تشأ أن تلوذ بالهرب والتفوق داخل الذات أمام الخطر
المهدد لحياة الإنسان كما صنعت الرومتيكية، بل أعلنت تمرداً
على الواقع ورفضها إياه في حماسة متوهجة. وقد كسب الناقد
«هرمان بار» الذي عاصر التعبيرية ودعا إليها، يقول عن الفترة التي
ظهرت فيها هذه الحركة : «لم يوجد عصر من قبل هزه هذا الرعب
وهذا الفزع المميت. لم يعرف العالم مثل هذا الصمت الذي يشبه
صمت القبور. لم يكن الإنسان في يوم من الأيام صغيراً كما كان في
تلك الفترة، ولا شعر بمثل ذلك القلق الذي شعر به. أبداً لم يكن
السلام أبعد مما كان في تلك الأيام ، ولا كانت الحرية أكثر موتاً .
هاهى ذي المحنة تصرخ، الإنسان يصرخ بحثاً عن نفسه، العصر كله
أصبح صرخة واحدة تنطق بالمحنة. إن الفن كذلك يصرخ معه،
يطلق صيحته في أعماق الظلام، يستغيث ، يستنجد بالروح: هذه هي
التعبيرية». وإذا كانت الرومتيكية قد تمردت على الواقع وأرادت

تغييره فإنها لم تكن قد اعتدت إلى الصورة البديلة، إلى الصورة الكاملة للواقع كما ينبغي أن يكون . أما التعبيرية فقد كانت على عكس ذلك .

لقد أصدرت الحركة التعبيرية كثيراً من البيانات والبرامج النظرية والنقدية التي تحاول فيها أن تحدد معالم الإنسان الجديد، وتوضح ملامح المجتمع الذي ينبغي أن يحل محل المجتمع الفاسد الظالم المنهار . وتكونت الجماعات في مختلف المدن وتفككت ، وظهرت المجلات والمجموعات الشعرية والأعمال الثرية التي تصور الجوانب المختلفة من الانطلاقة التعبيرية ، وتعددت الأفكار والآراء ووجهات النظر .

على أنه رغم كل ما قد ظهر من آراء ووجهات نظر مختلفة كانت جميع البرامج والبيانات التي صدرت عن التعبيريين تعكس رؤيتهم للإنسان الشامل، ورغبتهم في أن يحرروا روحه وجسده جميعاً ، وأن يكشفوا عما في أعماقه من طاقات حيوية . وقد لخص «كورت بتوس» ، أحد شعرائهم ، الأهداف الرئيسية للحركة التعبيرية في المقدمة التي كتبها لديوانه المسمى «فجر الإنسانية»- ولهذا الاسم نفسه دلالة- لخصها فيما يلي :

«تحرير الواقع من الأطر التي يظهر من خلالها، تحريرنا نحن من الواقع وتجاوزه ، لا بالالتجاء إلى وسائله الخاصة، ولا بالهروب

منه، بل بمعانيته في قوة ، للانتصار عليه ، والتحكم فيه عن طريق قوة العقل النفاذ ، وبالمرونة والحركة ، وبالرغبة في الوضوح ، وبعمق العاطفة وطاقاتها المتفجرة» .

هذه الأهداف لم تكن مقصورة على الشعر وحده، بل تعكس النزعة التعبيرية بصفة عامة في سائر الفنون، وبخاصة في فنى التصوير والموسيقى . فالواقع أن كثيراً من التعبيريين كانوا متعددي المواهب .

كان المصور «أوسكار كو كوشكا» والمثال المصور «ارنست بارلاخ» يكتبان كذلك المسرحية . وكذلك كتب المصور «الفرد كوين» المقالة والقصة والرواية الطويلة . وكان المصورون «باول كلي» و «هانز آرب» و «كورت شفيتزر» يكتبون الشعر كذلك . ومن جهة أخرى كانت الشاعرة القصاصة «الزا - لاسكر شولر» تقوم بتصوير أعمالها الشعرية ومسرحياتها بنفسها .

والواقع أن الفنانين التعبيريين في شتى المجالات كانوا يتساندون ويجدون مجالاً لتبادل الأفكار والآراء في المجالات التى أنشأوها لكي تجمع بينهم وتحمل نتاجهم الفنى وأفكارهم . وكان من أبرز هذه المجالات وأهمها مجلة العاصفة، التى أنشأها الناقد «فالدين» ابتداءً من سنة عشر وتسعمائة وألف . وقد كانت مجلات التعبيريين أشبه بالمعارض الفنية المنشورة ؛ فقد كان كبار الفنانين التعبيريين يزينونها بصورهم ولوحاتهم الأصلية .

على أنه ينبغي لنا أن نكون كذلك على وعي بحقيقة أن التعبيريين في ألمانيا وغيرها من البلدان كالسويد وفرنسا ، كانوا متمائلين من الناحية الفنية ، أو كان تمثيلهم للتعبيرية خالصاً.

وربما كانت الأسماء التي ارتبطت باسم التعبيرية ليست هي - أو ليست كلها- أفضل الأسماء تمثيلاً للتعبيرية. فالمصور «كندنسكي» مثلاً إنما جاءت شهرته من جهة نزعتة التجريدية ، والفنان «جورج جروز» إنما عرف من طريق تصويره الكاريكاتيري الانتقادي ، كما عرف «باول كلي» بتجريداته الخيالية، وكذلك كانت شهرة «فرانز مارك» راجعة في أصلها إلى مزجه بين التجريدية والتكعيبية. أما الفنان «باول كلي» فيوشك أن يجمع في أعماله الفنية كل أساليب عصره دفعة واحدة. وكل هؤلاء وغيرهم يعدون تعبيريين عندما تذكر التعبيرية. ومن ثم أمكن القول بأن التعبيرية ليست أسلوباً واحداً ، بل عدة أساليب. وربما كان أعظم فنانيين تعبيريين خالصين بحق هما : الفنان الألماني «إميل نولده» والفنان المجري «كو كوشكا»^(١).

لقد كانت أعمال «نولده» الفنية خشنة ومتوحشة وغامضة ومفجعة ؛ كانت لمسات فرجونه عريضة ، كثيفة اللون ، ولكن يكمن خلف هذا كله قلبٌ جياش لشاعر. وكذلك كان «كو كوشكا»

١ - انظر اللوحة رقم (٣٩) .

ناصح الألوان، وكان يحرك الفرجون بيد قوية ماهرة، ويعنى بالتكوين، ولكن على طريقة الوحشين.

كانت الخشونة أسلوباً متعمداً لدى التعبيرين، وكذلك الانحراف عن الطبيعة، بقصد الحصول على تعبير أوقع في النفس وأنفذ إلى القلب. أجل، كان الفنان التعبيري يريد أن يقول من خلال لوحاته كلاماً معيناً، كان يريد أن ينقل إلى الآخرين رسالة يشجب فيها كل تعاسات الحياة، ولكنها لم تكن رسالة ينظمها المنطق ويضبط حدودها، بل دفقات من الصراخ هي أشبه شيء بنذر الخطر. ومن ثم يمكن القول إن التعبيرية في الفن التشكيلي قد حاولت أن تعيد اللغة الأدبية إلى هذا الفن، بعد أن كان الانطباعيون قد رفضوها واستخدموا بدلاً منها لغة أخرى كان لهم فضل استكشافها، هي لغة الفن التشكيلي نفسه - على حد تصورهم.

والتعبيرية بهذه المثابة تعد - من بين أساليب القرن العشرين - ردةً إلى الفكرة التي كانت سائدة من قبل طوال القرون، والتي ترى في الفن التشكيلي تعبيراً حسيّاً ملموساً عن موضوع أدبي.

والواقع أن قدراً كبيراً من أعمال التعبيرين كان مشوباً بالغموض ومن ثم لم يكن كثير من الناس قادرين على استقباله وفهم محتواه. ساعد على ذلك بطبيعة الحال خروج التعبيرين على التقاليد

الأكاديمية للشكل وتحريفهم للأشكال بطريقة متعمدة، وتصويرهم لموضوعاتهم وكأنها منعكسة على مرآة غير مستوية السطح. لا غرو بعد هذا أن كان كثير من الجمهور لا يفهمون مقاصد التعبيريين من جهة، ولا يجدون في أشكالهم الفنية ما يبعث في نفوسهم الارتياح. ومع كل هذا يمكننا أن نقول إن التعبيرية في عمومها كانت تمثل الصوت الوحيد - بين الحركات الفنية في النصف الأول من القرن العشرين- الذي كان يتبنى قضية موضوعية ذات بعد إنساني واجتماعي صريح ، وأنها بذلك كانت تمثل خطراً بالنسبة للنظم الفاشية والدكتاتورية التي كانت قد بدأت تجد طريقها إلى بعض دول أوروبا الغربية. وعندما قامت الحرب العالمية التي طالما حذر التعبيريون العالم من شرورها ومغبتها، كانت التعبيرية تتقلص وتتداعى ، حتى إن «باول كلي» وجد نفسه مكرهاً أمام الانتصارات التي كانت النازية الهتلرية قد بدأت تحرزها على الهجرة إلى سويسرا حيث توفي بها.

الفصل الحادى عشر

التكيفية والدادية والسيرالية

تعرفنا في الفصل السابق على السمات المميزة لمشاعر الإنسان وأفكاره في القرن العشرين، وانعكاس هذه المشاعر، من قلق وضياح وفردية وتمزق، في الاتجاهات الفنية بصفة عامة. ثم تعرضنا للاتجاه الوحيد الذي حاول أن يتشثل الإنسان من وحدته وأن يعيده إلى سابق مجده، وهو الاتجاه التعبيري. ونود الآن أن نتابع تعرفنا على عدد من الحركات الفنية التي اضطربت في خضم القرن العشرين المتلاطم ولنبداً بالحركة الفنية التي عرفت بالتكعيبية. وهي من الحركات التي استفرغت جهد القائمين بها في البحث عن الشكل، واستكشاف الحقيقة الجوهرية من خلاله. فهي إذن تسير في نفس الاتجاه الموضوعي الذي طرقت الحركة الانطباعية ومثلته في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، بل يمكن أن يقال إن الفنان «سيزان» - الذي يقف على الحافة بين الانطباعية وحركات القرن العشرين الفنية، كان أول من فتح الطريق أمام الاتجاه التكعيبى دون قصد منه ودون أن يهتدى بطبيعة الحال إلى التكعيبية في صورتها الناضجة. فلما كانت التعبيرية قد استبعدت عنصر الظل من الصورة، مستعيضة عنه بذبذبات اللون نفسها للإيحاء بالعمق والتسجيم، فإن «سيزان» - الذى لم يكف أبداً عن البحث والتجربة في عالم الشكل - قد اهتدى إلى وسيلة أخرى لإحداث هذا الإيحاء بالتسجيم، وهي أنه كان

يقسم مساحة الشكل الذي يصوره على اللوحة إلى مربعات ، ثم يملأ هذه المربعات بخطوط عريضة طويلة كثيفة اللون. وقد نتج عن هذا الأسلوب شعور لدى المشاهد للوحة بالكتلة، وهو ما يهدف عنصر التظليل في التصوير التقليدي إلى الإيحاء به. وتعد التكميية في الواقع تطوراً لهذا الأسلوب ، ولكن على أسس نظرية علمية.

على أننا حين نذكر هذه التجربة التي فتح بها «سيزان» الطريق أمام التكميية ينبغي علينا كذلك أن نذكر عاملاً آخر كان له شأن في توجيه الفنانين إلى هذه النزعة الجديدة، ونعني بذلك التفات الفنانين في أوروبا إلى فن الأقنعة الإفريقي ، ذلك الفن الذي استحوذ على نفوس كثير من شباب الفنانين عند منعطف القرن التاسع عشر. على أن التكميية لم تهتد إلى فلسفتها الكاملة إلا بتأثير التطور الذي كان قد تحقق في ميدان العلوم الطبيعية، شأنها في هذا شأن الانطباعية. فإذا كانت الانطباعية قد أفادت من علم البصريات فقد أفادت التكميية كذلك من نظريات علماء الرياضة ، أمثال : «بوانكاريه» و «برانسيه».

ولكن ماذا تعني كلمة «التكميية» ؟

سوف نعرف وشيكاً مضمونها الاصطلاحي في الفن، ولكننا لابد أن نعرف منذ البداية أن التكميية حركة فنية تشكيلية صرف، أي أنها كانت مقصورة على فن التصوير بصفة أساسية، وإلى حد ما فن النحت؛ فلم تتمثل ، كالتعبيرية مثلاً ، في شتى ألوان الإبداع من

أدب وموسيقى. وهذا يلفتنا منذ البداية إلى أن التكميلية بوصفها أسلوباً تشكلياً كانت بعيدة كل البعد عن كل المضامين والتفسيرات الأدبية، وكانت - كالانطباعية - لغة تشكيلية صرفاً. أما إطلاق كلمة «التكميلية» على هذا الاتجاه فيعزى إلى الفنان «ماتيس» - زعيم الوحشيين.

لقد كان «ماتيس» أول من وصف هذا الاتجاه الفني بالتكميلية، وذلك على أثر مشاهدته للمعرض الذي أقامه المصور الفرنسي «براك» سنة ثمان وتسعمائة وألف. ثم تلقف الناقد الفني «فوكسيل» هذه الكلمة وأشاعها عن طريق مقالاته التي كتبها عن أعمال «براك». والواقع أن هناك ثلاثة أسماء فنية كبيرة قد ارتبطت بهذه الحركة، ومثلت أركانها الأساسية، وهى «براك» و «بيكاسو» و «جوان جري»^(١) وهذان الأخيران اسبانيان، ولكن باريس جمعت بينهم جميعاً.

ولكن بمّ يتميز هذا الاتجاه التكميلي؟ لقد قلنا إن نظريات علماء الرياضة، الذين كان براك وبيكاسو على صلة بهم، قد لعبت الدور الأساسى في تشكيل مفهوم التكمييين. وقد كان المصور «لوت» على وعي بذلك حين حدد التكميلية بقوله: «إنها المذهب الذي يعنى ببناء الأشكال على أسس هندسية، والذي تتدفق به القدرات الإبداعية من خلال القوانين الرياضية».

١- أنظر اللوحات رقم (٤٠) و (٤١) و (٤٢).

ولكن على أى نحو أفاد أولئك المصورون من هذه الأسس الهندسية وهذه القوانين الرياضية؟

لقد رأينا الانطباعين من قبل يركزون في نظرهم إلى الأشياء على صفاتها الإشعاعية، والآن يركز التكعيبيون على صفاتها البنائية. وهم في تركيزهم على هذه الصفات البنائية لا يستجيبون لدوافع الحس المتقلب، بل يصورون الأشياء في موضوعية وواقعية ملحوظة. لكن هذه الموضوعية والواقعية لاتذكرنا بالطبعين بحال من الأحوال، لأن الأشياء الواقعة ما تلبث على أيدي التكعيبيين أن تستحيل إلى مجموعة من المكعبات يؤلف بينها بناء جديد يقترب في مجموعته من الشكل الأصلي. وإذن فالتكعيبيون يحللون الشكل ثم يعيدون بناءه مرة أخرى ، وهم بعد ذلك يحولون المكعبات إلى سطوح مستوية، يتداخل بعضها في بعض، ثم تلعب الظلال دوراً مهماً في تحريكها إلى شتى الاتجاهات.

كل هذا حسن ، ولكن ما الجديد الذي استخرجه الفنان التكعيبي من خلال هذا الأسلوب؟

لقد كان هذا الأسلوب يتيح للمشاهد فرصة للتوغل داخل المشهد، ورؤيته من جميع الزوايا. وبذلك حقق هذا الأسلوب ما لم يتحقق في فن التصوير قط من قبل، وهو رؤية أعماق أعماق الشيء وهذا ما سموه بالبعد الرابع. فقد كان فن التصوير التقليدي قادراً

على إبراز أبعاد الشيء الثلاثة الخارجية : طوله، وعرضه، وارتفاعه، فكان بذلك يصور الجسم من خارجه ، أما الأسلوب التكعبي فقد أضاف إلى هذه الأبعاد الثلاثة بعد العمق، ومن ثم لم تعد الأشكال مجرد ظاهر للأشياء ، بل صارت تجمع في وقت واحد بين الظاهر والباطن. وبالإضافة إلى هذا صار من الممكن رؤية أجزاء الشيء من زوايا مختلفة في وقت واحد. فحين يبدو الوجه مثلاً منظوراً إليه من أمام إذا بالأنف يبدو منظوراً إليه من جانب، أو تبدو العين منظوراً إليها من أمام في وجه منظور إليه من جانب. ومع إبراز العمق على السطح تتقاطع الخطوط، صانعة آخر الأمر أشكالاً هندسية مختلفة.

وربما تصورنا أن هذا التداخل بين الخطوط قد يحدث نوعاً من التعقيد تضيق معه كل المعالم، ولكن بالنسبة للفنان التكعبي الذي يعمل في صورته بعد دراسة متأنية عميقة لمعمار الموضوع الذي يصوره لا يحدث أى تعقيد أو اضطراب ، فإن درجات الظل المختلفة التي تميز الخطوط بعضها من بعض كفيلة بأن تحول دون ذلك.

وقد أبدت التكعيبية في البداية زهداً في استخدام الألوان، مكتفية باستخدام الخطوط المستقيمة، ومقتنعة في هذا بالفكرة التي تقول : «إن الخط المستقيم أكثر تأكيداً للتعبير من الخط المنحني».

ولكن سرعان ما تطورت التكعيبية على يد «بيكاسو» فتخلصت من أشكالها الهندسية الجافة، فاستخدمت الخطوط المنحنية كذلك، كما استخدمت من الألوان أشدها صفاء.

وكل المذاهب الفنية الحديثة، استطاعت التكعيبية أن تخرج من باريس إلى شتى حواضر العالم، في الغرب والشرق على السواء. وإذا كان من الممكن في إطار التكعيبية العام التفريق بين أساليب روادها الأوّلين، فإن هذا يوضح لنا مقدار تعدد الأساليب التكعيبية لدى مختلف السيئات. ويكفى أن نعرف أن أسلوب «الملصقات»، حيث تمتلئ اللوحة بقطع الخشب والمسامير وجزازات الورق الملون اللامع وما إلى ذلك، إن هو إلا أسلوب متطور عن التكعيبية.

وحين نذكر جزازات الورق وقطع الخشب وما شابه ذلك من عناصر الملصقات فإن ذلك ينقلنا بالضرورة إلى الحركة الفنية التي أمعن في هذا الاتجاه في الربع الأول من القرن العشرين كذلك، وخرجت به عن أسلوب التكعيبية الأصلي، ونعني بها الحركة المسماة بالدادية.

تسمية غريبة! وماذا تعني كلمة «الدادية»؟

لقد ظهرت كلمة «الدادية» بطريقة اعتباطية؛ فقد أطلقها الشاعر الروماني «تسارا»- زعيم هذه الحركة- حين كان جالساً بين جماعة

من الأدباء ويده أحد معاجم اللغة، ففتح في مكان ما، فكانت أول كلمة وقع عليها بصره هي كلمة «دادا»، فاشتق منها كلمة الدادية، وجعلها عنواناً على الحركة التي تزعمها. وكان ذلك في سنة ست عشرة وتسعمائة وألف، في مدينة «زيورخ»، أي في أثناء الحرب العالمية الأولى، حين كان الدمار والتخريب يضرب أطنابه، وحين انهارت في نفس الإنسان كل القيم، وضاعت الحقيقة، وأصبح كل شيء هو أي شيء أو لا شيء.

لقد وقعت الكارثة، ووقف الإنسان إزاءها عاجزاً عن درء الشر أو الحيلولة دونه، وتبددت صرخات الضمير في الهواء، ولم يعد هناك سبيل إلى العزاء إلا السخرية من كل شيء، والاستخفاف بكل شيء: بالمبادئ الأخلاقية، وبالقيم الجمالية، بالثقافة وبالفن. وعند ذاك راح «تسارا» والفنانون الملتفون حوله يعبثون بكل شيء، دون مبالاة بأي قيم. كتبوا الشعر بطريقة اعتباطية، ورسموا لوحاتهم بشتى وسائل التلفيق، مادام العالم نفسه يتحرك بطريقة اعتباطية لا أثر للعقل والالتزان والضمير فيها. وقد كتب «فيليب سوبر» - أحد أنصار هذه الحركة من الفرنسيين - يصف الطريقة التي يصنع بها الشعر الدادي، يقول ما فحواه:

لو أنك أخذت قبعة، وكسبت قدراً من الكلمات، كل كلمة في ورقة صغيرة مستقلة، ثم جعلت هذه الأوراق في القبعة، ثم أخذت

تستخرج هذه الأوراق واحدة بعد الأخرى، حسبما يقع في يدك،
ودونت كل كلمة تجدها فيها الواحدة بعد الأخرى، فإنك بذلك
تصنع الشعر الدادي.

فهل هناك طريقة أكثر اعتباطية في الكتابة- فضلاً عن كتابة
الشعر- من هذه الطريقة؟ ولكنها في الوقت نفسه أيسر الطرق لكتابة
الشعر. وهي قبل هذا وذاك تنطوي على أعظم قدر من السخرية
بالشعر ذاته.

أما في مجال التصوير فقد ظهرت لوحات المصورين الداديين
وقد انتشرت عليها جزازات الورق الملون بطريقة لامعنى لها ولا
منطق. وهل كانت الحياة نفسها تسير وفق أي منطق؟! إن المصور
«دي-شام» ليصنع صورة للجو كئيدة، كتلك التي رسمها ليوناردو
دافنشي، ولكنه يرسم لها شوارب رجل. إنه عبث متعمد بكل القيم،
وسخرية مريرة منها. ولكن هل كان ضمير العالم حينذاك يعرف شيئاً
اسمه القيم؟!

كان بعض الفنانين الداديين يوقعون بأسمائهم على السلع
المصنوعة كما لو كانوا هم صانعوها، وكما لو كانت من مبدعاتهم.

فهل هناك فن أيسر من هذا؟!...

كانوا يسمونه بالفن الجاهز.

كل ذلك كان ضرباً من الفوضى والعبث والاستخفاف والتشويه
تعمدته الدادية وأمعنت فيه. والغريب أنها انتشرت بطريقة سريعة،
وضمت أسماء لها شهرتها في مجال الفن التشكيلي والشعر، أمثال
«أندريه بریتون» والشاعر «بول إيلوار» ، والشاعر «أراجون» والمصور
«ماكس إرنست» و «هانز آرب» ، بل إنها اجتذبت إليها في فترة من
الفترات الفنانين الكبارين «بيكاسو» و «باول كليه». على أن كثيرين من
أنصار الدادية سرعان ما انفصلوا عنها، في حين ظل بعضهم على
ولائه لها، مثل «هانز آرب»^(١) و«ماكس أرنست»، حتى انتهت تماماً.

وقد كان آخر معرض أقامه الداديون هو ذلك الذي أقيم بباريس
سنة اثنتين وعشرين وتسعمائة وألف. في ذلك الوقت كانت الظروف
العالمية في أعقاب الحرب قد تغيرت، وكان زعيم هذه الحركة نفسه
قد تنكر لها، كما تنكر لمبادئها الشعراء الفرنسيون: «إيلوار»
و«أراجون» و«فيليب سوبر» و«أندريه بریتون». وقد دعا هذا الأخير
إلى حركة جديدة عرفت باسم «السيرالية»، وكان مقننها. وسوف
نتعرض لهذه الحركة وشيكاً، ولكن قبل أن نتقل إلى الحديث عنها
نود أن نتفهم المغزى الأخير للمغامرة الدادية . . .

كانت الدادية حركة تنطوي على شك ساور الإنسان في فترة من
حياته في النصف الأول من القرن العشرين هو الشك في قدرة أي

١ - انظر اللوحة رقم (٤٣) .

شيء موضوعي، خارجي، شكلي، عقلي، منظم، على التعبير عن الإنسان، وفي قيمة هذا التعبير ذاته. ومن ثم كانت هناك روح عدمية تسيطر على الداديين، ربما كان أوجز وأصدق تعبير عنها قول أندريه بریتون إنه من غير المعقول حقاً أن يترك الإنسان أثراً وراءه.

ومن هنا كانت عدمية الداديين لا تقتصر على الشك في قيم الفن فحسب، بل تشك كذلك في الموقف الإنساني بأسره؛ إذ بدا كل شيء عابراً، وجزئياً، وتافهاً، وعميقاً. وقد صاغ «تسارا» زعيم الحركة هذه الرؤية العدمية للإنسان في بيانه الذي أصدره باسم الدادية فقال: «كل فعل إنساني عقيم، إذا قيس بمعيار الأزلية».

ومع ذلك فإن الأهمية التاريخية للحركة الدادية تتمثل في أنها لفتت الأنظار إلى الطريق المسدود الذي وجد الأدب والفن نفسيهما فيه في ذلك الوقت، وإلى عقم التراث الذي لم يعد له حينذاك أي اتصال بالحياة الواقعية.

لم تستند الحركة الدادية إلى أي نظرية علمية، كما صنعت الحركتان الانطباعية والتكعيبية، لسبب بسيط هو أنها لم تكن تثق في قيمة أي شيء. ولكننا نعود في أعقاب انهيار الدادية لكي نجد العلوم النظرية مرة أخرى تحدث تأثيرها في تشكيل النظرة إلى الفن وعمل الفنان. لقد تأثرت الانطباعية بعلم البصريات، وتأثرت التكعيبية بعلم الرياضة والهندسة الفراغية، والآن يظهر اتجاه فني جديد، متأثراً هذه

المرّة. بنظريات علم النفس، وعلم النفس التحليلي على الخصوص، وهو ما يعرف باسم «السيرالية».

لقد ظهرت الحركة السيرالية بوصفها دعوة في مجال الأدب- بادئ ذي بدء- لكي تنادي بالتخلي عن الواقع الخارجي واستلها ما يكمن في عالم اللاشعور من عناصر مكبوتة.

وعالم اللاشعور هذا هو ما كشف عنه وعما يكمن فيه من نوازع العالم النمسي «سيجموند فرويد». فقد انتهى به تحليله للنفس البشرية إلى استكشاف ثلاث مناطق متباينة فيها ولكنها في الوقت نفسه متفاعلة، هي منطقة «الأنا» ويمثلها الشعور، و«الهي» ويمثلها ما سمي باللاشعور، ثم «الأنا الأعلى» ويمثله الضمير. والأنا أو الشعور هو مصدر كسب المعرفة والاتصال بالعالم الخارجي، وهو يقوم بالتفكير المنطقي. أما الأنا الأعلى أو الضمير فهو الموجه الأخلاقي والرقيب على سلوك الأنا. وأخيراً-وفي مقابل هذا العالم الظاهري المحسوس به- يأتي ذلك العالم الآخر، العالم الباطن، الذي تستخفي فيه كل الرغبات المكبوتة والمنسية بفعل العقائد والشرائع والقوانين والأعراف. وهذا العالم الباطني عالم زاخر، ولكننا لا نشعر بما فيه في حالة اليقظة والتنبه، ولا يمكن الدخول إليه أو الشعور به إلا عندما يغفل جانب الشعور في الإنسان، أي الجانب الواعي، سواء في الأحلام أو أحلام اليقظة أو

حالات التخدير أو في نوبات الجنون. عند ذاك أصبح العالم عالمين، عالماً واقعاً وعالماً باطنياً، عالماً يخضع للعقل وعالماً يفلت من قبضته.

وقد قضى الإنسان قروناً طويلة من حياته يحاول أن يفهم ذلك العالم الواقعي ويستكشف حقيقته. وسواء أكان قد حقق في هذا السبيل شيئاً كبيراً أو صغيراً، قيماً أو لا قيمة له، فإنه لم يستكشف من قبل قط أغوار ذلك العالم الباطني. وقد وجد السيراليون أنه قد آن الأوان للدخول إلى فجاج ذلك العالم، واستخراج ما ينطوي عليه من حقائق. ومن هنا تفهم كلمة السيرالية نفسها، التي اتخذت عنواناً على تلك الحركة.

في سنة أربع وعشرين وتسعمائة وألف أصدر «أندريه بريتون» بيانه الخاص عن السيرالية، وفيه إعلان لحرب جديدة على القيود التي كان يزعم أنها تحد من نشاط الفنان في أثناء التجربة، كما يتضمن الدعوة إلى الخلود إلى عالم الأحلام، الذي تصور أن حلول كل المشكلات تختفي فيه.

ومعروف أن عالم الأحلام عالم رحب لا يعرف أى نوع من القيود أو الحدود، فليس هناك منطق يؤلف بين الأشياء فيه أو ينظمها، بل تتألف الأشياء وتنظم بمنطقها الخاص. وليست هناك حدود زمانية أو مكانية تحدد العلاقة بين الأشياء أو تنظمها، ومن ثم

فإنه من الممكن أن تجتمع في اللحظة الواحدة أشياء متباعدة بالقياس للزمن الموضوعي كل التباعد، أو أشياء متباعدة لا يمكن أن يضمها مكان واحد في عالم الواقع المحسوس. ومع فقدان الحدود والفواصل الزمانية والمكانية يصبح كل شيء ممكناً. وعلى أساس من هذه الحقائق ظهرت الأشعار التي تبدو في تركيبها وفي رموزها كأنها تحكي حلمًا، وكتبت الروايات التي تحاول تصوير مايموج في العالم الباطن لشخصها من هواجس ومخاوف ورغبات مكبوتة.

كتب الروائي الفرنسي «مارسيل بروست» رواية طويلة تقع في عدة مجلدات سماها: «في البحث عن الزمن الضائع»، كما كتب «جيمس جويس» رواية في مجلد ضخم بعنوان «أوليس»، يحكى فيها أربعاً وعشرين ساعة فقط من حياة بطلها.

وهناك عدد لا يحصى من الروايات والمسرحيات التي تأثرت بالتحليل الفرويدي للنفس فراحت تصور العوالم الباطنة لأبطالها، وما يموج فيها من خفايا وأسرار وحقائق مذهلة. على أن هذه الأعمال الأدبية لا يمكن عدّها سيرةً صرفةً، لأن عنصر العقل الواعي قد تدخل فيها- بوصفها أعمالاً فنية طويلة- بالتنظيم. وهي لهذا تختلف اختلافاً بيناً من حيث النتائج عما تحقق في مجال الفن التشكيلي.

ففي سنة ثمان وتسعمائة وألف ظهرت بوادر الحركة السيريلية
في فن التصوير عندما عرض «دي-كيريكو» لوحات له تناولت رؤى
من عالم الأحلام تتسم بوحشة العزلة ورهبة السكون.

والحق أن تاريخ الفن يعرف بعض النماذج التي صارت بطريقة
تلقائية في هذا الاتجاه قبل أن تصبح السيريلية مذهباً محدداً، واضح
المعالم، له فلسفته. ولكنها حين صارت كذلك عند مختتم الربع الأول
من هذا القرن استطاعت أن تجتذب إليها عدداً من مشاهير الفنانين،
أمثال: «شاجال» و «باول كليه» و «ماكس إرنست»^(١) ، ثم تكاثرت
المتنمون إليها في كل مكان وتكاثرت معهم الأساليب الخاصة، كما
هو الشأن دائماً. وقد كانت أعمال هؤلاء الفنية تعكس أخيلة
وتصورات تتجاوز الواقع امتداداً لأسلوب لا يدين للتقاليد أو الأشكال
الطبيعية، بل يبدو في الواقع امتداداً لأسلوب الوحشيين . لكن الرغبة
المتزايدة في إخماد الحواس وإنامة الوعي جعلت السيراليين يبحثون
عن الوسائل المصطنعة التي تمكنهم من تحقيق هذه الرغبة.

كان كثير من السيراليين يبيعون لأنفسهم استخدام المخدرات
للحد من رقابة العقل في أثناء التجربة. وقد انتهى بهم هذا إلى أن
صارت لوحاتهم مليئة بالرموز التي تشبه الأحاجي ، والتي يصعب
على العقل الواعي إدراك مغزاها.

١- أنظر اللوحات رقم (٤٤) و (٤٥) و (٤٦) على التوالي .

لقد كانوا بطبيعة الحال يعرضون أعمالهم على الجماهير، ولكنهم كانوا في الوقت نفسه يعتمدون في توصيل تجاربهم الملغزة هذه على حقيقة نفسية كذلك، هي أن عالم اللاشعور بكل ما فيه من رموز عالم جمعي، لأنه يمثل ضمير الإنسانية القديم المترسب في كل النفوس. ومن ثم تستطيع تلك الرموز التي تظهر في تلك اللوحات أن تجد مدلولها في نفس المنطقة من نفوس المشاهدين. ولكن المشاهد إنما يتأمل هذه اللوحات بعقله الواعي وحواسه اليقظة فينتحتم إذن لكي يدرك المشاهد دلالات هذه الرموز أن يكون في حالة غيبوبة شعورية كذلك التي كان فيها الفنان نفسه في أثناء التجربة، وهذا غير ممكن.

وهذا أيضاً ما جعل أعمال هؤلاء السيراليين المغربين غير متقبلة على الدوام من الجمهور: على أن بعض السيراليين استطاعوا أن يتجنبوا ويتهجوا أساليب سهل فيها اقتناص المضمون. فقد كان «بيرمان» يدمج المضامين الأدبية بالتكوينات المتوافقة، وكان «شاجال» يبرز مجالاً خالصاً بأسلوب يحكي موضوعه في براءة الأطفال، وبعث «دي - كريكو» من جديد روعة الأسطورة.

وربما كان الفنان «سلفادور دالي» من أولئك الفنانين المعاصرين الذين بلغوا بالسيريالية حداً كبيراً من التغرب. فقد أخرج دالي لوحاته من وحي جنونه بالفن وكراهيته للبساطة، فرسم في دقة مثيرة

المرأة وقد انفتح صدرها كما يفتح صندوق فارغ، والساعات المعدنية تتدلى كالعجين من أعلى الجدران ، والأسرة في الصحراء ، ورؤوس القديسين المسلوخة من جلدها في صحون الطعام ، والرجل يمد ذراعه فيمسك بالسحاب الذي يبدو على هيئة ثدى أنثى ، أو يضحك فتصدع الأرض وتتهك أستار السماء من قهقهاته .

هكذا تبدو الأشياء كما لو كانت أجزاء من حلم، هو مرة في شكل كابوس مزعج ، ومرة في شكل حلم ممتع . ومهما يكن من شيء فإن السيرباليين فيما يبدو أساءوا فهم المقاصد التي جعلت «فرويد» يعطي العقل الباطن كل أهمية . فالواقع أن «فرويد» كان يشعر بالتعاسة في عالم أخفق العقل والمنطق فيه عن تجنيبه ويلات الحرب ، وعن قيادته إلى بر السلام ، ومن ثم فقد إيمانه بالعقل في قدرته على الوصول إلى الحقيقة ، وراح يبحث - ربما كان ذلك بروح رومتيكي - عن بديل يمكن أن يوثق في مقدرته . وقد كان العالم الباطن عنده هو هذا البديل . وفي هذا الصدد نجد «فرويد» نفسه يقول :

«إن العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق من الحقيقة العليا ، في حين يعمل العقل الواعي بذهن تقليدي غبي ، بدليل أن العقل عجز عن تفادي الكوارث والحروب» .

وقد زعم «بريتون» فيما يتصل بنشأة السيريلية أنها قامت على مبدأ تبغيض الناس في الحروب. ولكن من الواضح أن هذا السبب شيء وما حققته السيريلية في مجال الفن شيء آخر. ويبدو أن «فرويد» نفسه قد كشف الخدعة التي لجأ إليها السيرياليون؛ إذ يقال إنه صرح لسلفادور دالي حين زاره هذا الأخير في لندن بقوله : «إن ما أراه طريفاً في فنك ليس هو اللاشعور ، بل الشعور».

وهي عبارة دبلوماسية لبقة؛ إذ لا بد أن يكون فرويد قد قصد منها أن يقول لضيفه الفنان : إنني لا أجد طرافة في «البارانويا» التي تتظاهرون بها، بل في طريقة تظاهركم ذاتها. وكأنه يريد بهذا أن يقول إن السيرياليين قد وقعوا في خبطة التكلف، حين راحوا يدمنون المخدرات ويصطنعون حالات من الجنون، لا لشيء إلا ليصنعوا فناً يعكس عالم الإنسان الباطن.

على أنهم واعون بما يصنعون، ومن ثم تأتي المفارقة، بل المغالطة. إنهم ينتجون فناً لاشعورياً هم أنفسهم شاعرون به، أو لنقل إنهم يجيدون تقليد عالم اللاشعور. على أن هذه المفارقة ذاتها هي أهم نتيجة حققتها السريالية. وأهميتها تأتي من أن فناً يقوم على العقل الصرف، والشعور الواعي يقظ الموضوعي المنظم، لن يبصر بالحقيقة إلا من جانب واحد، هذا فضلاً عما يتمثل فيه عندئذ من جفاف وخشونة. وكذلك الفن الذي يقوم على الحلم الصرف، بكل

ما فيه من انطلاق وتفكك وتشتت وتناثر، يكون مشيراً للدهشة والغربة ولكنه مع ذلك نابٍ أجوف فضفاض هلامي غامض. فإذا كان عالم الشعور وعالم اللاشعور غير منفصلين وغير متقابلين، بل ممزجين ومتفاعلين، فإن هذه الحقيقة تؤكد كذلك اتصال الخيال بالواقع، أو الحلم بالحقيقة الموضوعية، وتفاعلهما. وليس الفن في أعلى نماذجه وأبقى صوره إلا نتيجة هذا الامتزاج...

ما كان أعظم خصوبة طريقة «بروست» بالقياس إلى وصفه «السيراليين»! لقد جعل «بروست» نفسه مثلهم، في حالة أشبه بحالة السائر في نومه، واستسلم لتيار الذكريات والارتباطات بنفس السلبية التي يستسلم بها وسيط المنوم المغناطيسي، ولكنه ظل في الوقت ذاته مفكراً منظماً، وفناناً خلافاً واعياً إلى أقصى الحدود.

هذا هو الحد الذهبي لعمل الفنان، وقد تفاوت السيراليون في القرب منه والبعد عنه، ولكنهم على كل حال قد تحملوا خطر تلك المغامرة الرهيبة في عالم النفس، وأنفقوا طاقاتهم في سبيل الحصول على الوجه الآخر للحقيقة.

الفصل الثاني عشر

النزعة التجريدية

قمنا فى الفصل السابق بسياحة مع الإنسان عبر ثلاث من أهم الحركات الفنية فى النصف الأول من القرن العشرين ، وهى التكعيبية والدادية والسيرالية . ونود أن نقوم فى هذا الفصل بسياحة أخرى طريفة فى عالم التجريد ، وأقول فى عالم التجريد ولا أقول فى الحركة التجريدية . ذلك أن التجريد فى الفن كان أسلوباً أكثر منه حركة . وهو أسلوب غير مستحدث كلية ، فقد عرفنا فى فصل سابق أنه كان أسلوب الفن الإسلامى ، وهو كذلك أسلوب مائل فى الكنائس المسيحية الشرقية ، ثم هو قبل هذا وذاك أسلوب مألوف فى الزخارف البدائية ، وإن اختلفت مضامينه فى كل حالة من هذه الحالات .

ترى متى عرف الفن الأوروبى هذا الأسلوب ؟

الواقع أنه لم يظهر بشكل ملموس إلا عند ختام العقد الأول من القرن العشرين ، وإن كانت هناك محاولات جزئية يرصدها مؤرخو الفن سابقة على هذا التاريخ ، حيث ينظر إلى عمليات الاختزال التى كان يقوم بها كل من «جوجان» و«سيزان» الانطباعيان أصلاً بوصفها إرهاصات بهذا الأسلوب ؛ فقد كانا يختزلان بعض تفاصيل الموضوع الذى يصورانه ويستغنيان عنها .

أما البداية الحقيقية لظهور الأسلوب التجريدى فكانت على يد

المصور الروسى الكبير «كندنسكى» . وفى وسعنا عندئذ أن نربط بين هذه الحقيقة وبين استخدام الأسلوب التجريدى فى الكنائس الشرقية ، لندرك سر تأثير هذا الفنان - بطريقة غير مباشرة على الأقل - بهذا الأسلوب ، وإن كانت تُذكر كذلك ملابسات مباشرة لطريقة عثوره عليها .

لقد استكشف «كندنسكى» جمالاً فى ثوب امرأة عزاء الى انسجام ألوانه التى انتشرت من فوقه على غير شكل معروف ، مما جعله يفكر فى استخدام الأشكال الطبيعية فى لوحاته . ولقد استبدت به هذه الفكرة حين تأمل ذات يوم إحدى لوحاته التى رسمها لمنظر طبيعى - وكانت فى وضع معكوس - فصمم على رفض كافة أشكال الطبيعة ، عن اقتناع بأن التصوير فن كالموسيقى ، يمكن التعبير فيه بالألوان والأشكال المجردة عن المشاعر والأفكار ، كما تعبر الموسيقى عنها بالأصوات (١) .

ومهما يكن السبب الذى أدى بكندنسكى الى استكشاف هذا الأسلوب ، فإنه عرض أول لوحاته التجريدية فى «ميونخ» سنة عشر وتسعمائة وألف . على أنه لم يستخدم حينذاك فى وصف هذا الأسلوب كلمة التجريدية ، بل سماه بالأسلوب «اللا تمثيلى Un-gegenstandlich» . وهو يعنى بهذا الأسلوب الذى يجعل الصورة غير

(١) انظر اللوحة رقم (٤٧)

ممثلة لشيء طبيعي أو موضوعي قائم في الخارج ومعروف .
ولقد فسر الفنان خصائص هذا الأسلوب في كتابه المعروف باسم
«الروحية في الفن» ، الذي نشره في سنة اثنتى عشرة وتسعمائة
وآلف . وسرعان ما لقيت أفكار كندنسكى رواجاً بين الفنانين ، أمثال
«فرانز مارك» و«باول كليه» و«كوربوزيه» و«أوزنفان» و«كازيمير
ماليشتش» وغيرهم . على أن كلاً من هؤلاء كان له طابعه الخاص
الذى طبع به هذا الأسلوب ، الذى عرف بينهم باسم الأسلوب
التجريدى .

والواقع أن استخدام كلمة التجريد لوصف هذا الأسلوب مسألة
محيرة ؛ فكثيراً ما تكون الكلمات الاصطلاحية أضيق كثيراً من
المدلولات التى تحملها ، وبخاصة كلمة مثل التجريد أو المجرد ،
التي تستخدم فى أكثر من مجال من مجالات المعرفة الإنسانية .
ومما يزيد حيرتنا حيال مدلول التجريد بوصفه خاصية لأسلوب فنى
بعبينه أننا نجد الفنانين أنفسهم ، الذى استخدموا هذا الأسلوب ، لا
يكادون يتفقون على مدلول موحد لهذه اللفظة ، ويرونها غير دقيقة
فى وصف هذا الأسلوب . وتزداد حيرتنا عندما نجد هذه اللفظة وقد
اقتترنت بالمفهوم المقابل لها ، وهو مفهوم الشيء العيانى أو
الحسى . وقد ظهر فى سنة خمس وأربعين وتسعمائة وآلف أسلوب
أطلق عليه صاحبه ، وهو المصور «هانز آرب» ، اسم الأسلوب

الحسى . ويقول هذا الفنان :

«فى وسعى أن أفهم جيداً أن يطلق إنسان على صورة تكعيبية أنها صورة تجريدية ، لأن الأمر فى هذه الحالة يتصل بالموضوع ، أعنى الموضوع الحسى الذى يتخذ أساساً للصورة ، ثم نجرى عليه عملية التجريد ؛ فعندئذ يكون الشكل الفنى صورة متطورة لهذا الموضوع . ولكننى مع ذلك أجد أن الصورة والتمثال اللذين لا يتخذان نقطة انطلاقهما من موضوع حسى هما كذلك حسيان ولهما كيانهما القائم ، كقطعة الورق مثلاً ، أو قطعة الحجر » .

ومن ثم يجد آرب وأتباعه أن الصورة مهما خضعت لعمليات التجريد التى نتحدث عنها فى الأسلوب التجريدى لا تزال صورة حسية . ومن قبل حدد «تيوفان ديزبورج» هذا المفهوم بقوله :

«هناك حسى ، لاتجريدى ؛ لأنه ليس هناك فى الحقيقة ما هو أكثر حسية من الخط واللون والمساحة ؛ فهذه فى مجموعها تمثل التشيؤ الحسى للروح الخلاق» .

وهكذا يختلط الأمر حتى ليفسر التجريد الفنى بالحسية .

وقد يظن أحياناً أن التجريد فى الفن هو مجرد محاولة لتجريد الطبيعة من بعض عناصرها التفصيلية ، والاكتفاء من الموضوع الطبيعى بالشكل الجوهرى له . وعند ذاك يكون الفنان قد ابتعد عن

الموضوع نفسه ، أو بعبارة أخرى عن الشكل الطبيعي لهذا الموضوع . ولكن هل يعنى التجريد فى الفن مجرد الابتعاد عن هذا الشكل الطبيعى واستكشاف شكل آخر معدل للموضوع الاصلى ؟

إن الفن التجريدى لا يهدف أساساً الى تصوير الموضوع الخارجى ، بالغاً ما بلغت عملية التجريد والتحوير التى يتناول بها الفنان هذا الموضوع ، ولكنه يهدف الى تصوير ما يمكن أن نسميه بالموضوع الداخلى أو الموضوع الخيالى . وعندئذ تكون الصورة المرسومة نوعاً من الإسقاط لهذا الموضوع .

لكن ليس معنى هذا بطبيعة الحال ان هذه الصورة تكون نسخة تحاكى هذا التصور أو الشعور مباشرة . فلوحة مثل لوحة «ميناء كروتوى» للمصور «مانسيير» ، أو اللوحة التى عنوانها «نساء فى الصباح الباكر» للمصور «بازين» ، ليست بحال من الأحوال محاكاة لمنظر طبيعى أو لشخص بالمعنى الموضوعى لها . فبالنسبة لمانسيير مثلاً كانت نقطة الانطلاق مجرد شعور انطباعى أثارتة فى نفسه رؤية ميناء كروتوى . كما أن رؤية النساء فى السوق قد ألهمت بازين لوحته . وقد روى بازين عن نفسه واقعة تؤكد هذا المعنى ، فقال :

«رأيت فى وقت ما منظرأ طبيعياً فيه أشجار ومياه ومستحمون ، فأثارنى هذا المنظر بعد ذلك بعشر سنوات ، فرسمت لوحة لم يكن

فيها أشجار ولا مياه ولا مستحمون ؛ فقد كانت هذه الأشياء قد تلاشت في انطباع كلى تكوّن في عقلى الباطن على مدى عشر سنين بوصفه ذكرى ، ثم صُنّى خلال عقلى وإدراكى .

على هذا الأساس يمكننا أن نشرع في فهم خط أساسى من خطوط الأسلوب التجريدى في الفن ، وهو أن الموضوع في اللوحة التجريدية ليس مجرد موضوع محوّر أو مصاغ صياغة جديدة ، أى أنه ليس موضوعاً قد جرد من بعض تفصيلاته أو معظم تفصيلاته ، بل هو موضوع بما هو عليه ، أى بالصورة التى رآها الفنان منطبعة له في نفسه . ومن هذا نستطيع أن نخلص الى الحقائق التالية :

أولاً : من الخطأ أن نحاول فهم معنى التجريد في الفن من خلال المعنى اللغوى أو الفلسفى لكلمة التجريد . هذا بالإضافة الى أن دلالة هذه الكلمة على الأسلوب التجريدى في الفن غير دقيقة .

ثانياً : ان محاولات البحث في أى لوحة تجريدية عن الموضوع الاصلى لها ، أى الموضوع الذى نتصور خطأ أنه خضع لعملية تجريد ، هى محاولة عبثة ومخفقة لا محالة .

ثالثاً : إن التوصل الى الموضوع التفصيلى قد يكون ممكناً في الفن التكميى ، حيث يبدأ الفنان نقطة انطلاقه من الموضوع الخارجى ، ثم يأخذ في دراسته وفى إعادة تشكيله ، وتظل لوحته

آخر الأمر واضحة الارتباط بهذا الموضوع . أما فى اللوحة التجريدية فالموضوع ملفى ، أو هو لا يبقى - على أقصى تقدير - إلا بوصفه قيمة شعورية .

ومن كل هذا يتضح لنا أن الأسلوب التجريدى فى الفن الحديث هو تطور نحو الاتجاه الانطباعى أكثر منه امتداداً لأسلوب التكوين الكلاسيكى . وقد تأثر كندنسكى بأعمال المصور الانطباعى «مونييه» ، ولكنه أدرك أن الانطباعية لم تذهب إلى المدى البعيد اللازم ، ومن ثم يجب المضى بها لتحقيق أقصى إمكاناتها فى مجال الشعور على التحديد ، لا فى مجال العقل .

على أن أسلوب التجريد يرتبط فى بعض الأذهان - لسبب أو لآخر - بالاتجاه التكعيبي ، وليس بالاتجاه الانطباعى . ولعل مرجع ذلك الى أن كثيراً من اللوحات التكعبية يتمثل فيه نوع من التجريد . فهذه الخطوط المستقيمة المتقاطعة ، وما يتولد عنها من مساحات مختلفة ، بين مستطيل ومربع ومثلث وغير ذلك ، كل هذا يمثل عملية تجريد للشيء من تفصيلاته الطبيعية . لكن الحقيقة أن المذهبين مختلفان كل الاختلاف ، بل الأدق أن نقول إنهما متعارضان . ذلك أن التكعبية - كما عرفنا - لا تضحى بالموضوع ولا تلغيه ، بل هى حريصة كل الحرص ، فهو بالنسبة إليها يمثل البداية ، يمثل نقطة الانطلاق ، كما يمثل النهاية . أما الأسلوب التجريدى فإنه كما يقول

«مارسيل بريون» : «يدير ظهره للموضوع نهائياً» .

والتكعيبيون انفسهم يدركون اختلاف أسلوبهم عن الاسلوب التجريدى ، بل إنهم لينكرون شيئاً اسمه اللوحة التجريدية ، ولا يعدونها عملاً فنياً مكتملاً . يقول «جوان جرى» : «إن اللوحة التى لا تربط غايتها بموضوع معين لا تبدو لى سوى دراسة حرفية لم تصل قط الى مرحلتها النهائية» .

وينكر «بيكاسو» بصفة قاطعة إمكانية قيام فن تجريدى فيقول : «ليس هناك فن تجريدى ؛ إذ لابد أن ينطلق الإنسان من شىء» ، ثم يكون فى وسع الإنسان فيما بعد أن يستبعد كل مظهر من مظاهر الحقيقة الواقعة ، فليس فى هذا أى خطورة . ذلك أن فكرة الموضوع تكون عندئذ قد تركت أثرها الذى لايزول . ان الإنسان أداة فى يد الطبيعة ، وهى تفرض عليه طابعها ومظهرها» .

ومن هذا يتضح لنا أن ما نراه من تجريد فى اللوحات التكعيبية لا يمثل الفن التجريدى . أريد أن أقول إنه ينبغي علينا أن نفرق دائماً بين شيئين : التجريد فى الفن ، والفن التجريدى . فالفن التجريدى يقوم على التجريد الصرف ، أى التجرد الكلى من الموضوع الأسمى، فى حين يحقق التجريد فى الفن - بنسب متفاوتة - فى الاتجاهات الفنية الأخرى ، حيث تكون اللوحة صورة مختزلة فى

بعض نواحيها من الشيء الاصلى موضوع الصورة . ومن ثم يمكن وصف الفن التكميى بأنه تجريد من الدرجة الثانية . فهناك إذن أسلوبان عامان فى الأداء الفنى : أسلوب موضوعى ، قد يستخدم عنصر التجريد بدرجات متفاوتة ، ولكنه يظل مع ذلك مخلصاً للطبيعة الموضوعية للأشياء (ومعظم الفن الأوروبى يستخدم هذا الأسلوب) ، ثم هناك أسلوب آخر يطالعنا فى أعمال الخزف الصينية منذ العصر النيوليتى ، وفى زخارف حضارة أرض النهرين ، وفى الفن الإسلامى ، وفى بعض الفن الأوروبى ، وإلى حد ما فى فن الشعوب الرحل ، وفى الفن الحديث . ففى كل هذه الحالات لا نجد لدى الفنان الرغبة فى التصوير الموضوعى ، بل تكون رغبته خالصة فى التجريد . والصورة التى يبدعها عندئذ لا تهدف الى تصوير شىء معين ، ولا تمثل شيئاً سوى ذاتها ، وسوى ما هى عليه . إنها صورة لا نموذج لها ، إنما هى أصل ، هى نتيجة للفعل الفنى ، ولا يمكن فهمها إلا بوصفها شيئاً فى ذاته ، وهذا هو الأسلوب التجريدى الصرف ، أعنى هو الأسلوب الذى يجعلنا نقول عن لوحة ما إنها تجريدية ، وليست أى شىء آخر . إن كل أساليب الفن تستخدم التجريد بالضرورة عندما لا تكون محاكاة حرفية تفصيلية دقيقة للطبيعة . وهذه المحاكاة لا تتحقق حتى فى التصوير الفوتوغرافى . ومن ثم يمكن القول فى اطمئنان إن كل الأساليب

الفنية تعتمد على قدر من التجريد . أما الأسلوب التجريدى الصرف فهو الأسلوب الذى لا يحاكي فيه الفنان شيئاً على الإطلاق . وهذا يجعلنا نصنف التجريد الفنى فى نوعين رئيسيين هما : التجريد الصرف ، أى غير المرتبط أصلاً بموضوع ، والتجريد من الدرجة الثانية ، وهو ما يرتبط بموضوع .

على أن تجريد الدرجة الثانية يتجه فى اتجاهين مختلفين يمكننا تمثيلهما من خلال تاريخ الفن ؛ فهناك المنهج الذى ينطلق من الموضوع الخارجى ، محدثاً فيها ما شاء من التعديل والتلخيص ، مع استبقاء ما يبدو جوهرياً وأساسياً وثابتاً وباقياً . (ويعد الفنان «جوان جرى» ممثلاً لهذا الاتجاه ، حيث نجد الزجاجة عنده تستحيل الى مجرد شكل أسطوانى) ، ثم هناك المنهج الذى يأخذ طابعاً بنائياً معمارياً ، وفيه يبدأ الفنان بالشكل المجرد، ثم يعود فيملأ مساحات هذا الشكل بما يجعل له دلالة موضوعية .

وكما أننا فى الحالة الأولى لا نخطئ ان نجد فى الأسطوانة الاصل الموضوعى لها وهو الزجاجة ، حيث يظل الشكل الأسطوانى - مهما يكن من بعده عن الأصل - دالاً عليها ، فكذلك لا يزال الشكل التجريدى فى الحالة الأخرى من الممكن إدراكه ، رغم الموضوع العيانى الذى ركب فيه . ذلك أن هذا الموضوع فى هذه الحالة - مهما يكن من بروزه على السطح - هو بمثابة الغلالة

الريقة التى تغطى المساحة التجريدية . وبعض اللوحات المسماة «طبيعة صامتة» عند «سيزان» و«شاردين» تمثل هذا النوع . وربما ظهر كذلك بصورة أوضح فى بعض تصاوير الإفرسك الرومانية . ولكن إذا كان الأسلوب التجردى الصرف لا يرتبط بموضوع ، فعن أى شىء إذن يعبر ؟

الواقع أن فى الفن التجردى الصرف إمكانات للتعبير عن الانفعالات الشعورية الباطنية العميقة أكثر مما فى الفن ذى الموضوع . فهو قادر - رغم عدم ارتباطه بشىء موضوعى ، أو لنقل بسبب ذلك - على إثارة المشاعر والوجدان بطريقة أكثر صفاء وأكثر مباشرة . فنحن حين نتأمل صورة «فينوس» مثلاً للمصور «تيسان» نلاحظ أننا لا نستخرج أقصى ما لدينا من قدرات على الإدراك ؛ لأن بروز العناصر الموضوعية أمامنا يغنيها عن ذلك ، فى حين نجد الفن الدينى الأصيل يسعى الى نوع من التجريد يختلف فى درجته قلة وكثرة .

فلا شك فى أن صورة المسيح البيزنطية ، التى تكاد تفقد كل الملامح الإنسانية ، هى أكثر قداسة لدى المسيحيين من صورة المسيح التى رسمها «زوير» فى واقعيته الكلاسيكية ، أو صورة المسيح التى رسمها «تيوبولو» ، والتى تعتمد على البهجة التصويرية التى تبعثها الألوان فيها .

فالأسلوب التجريدى إذن هو أنسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية . ولابد أن يكون ظهوره فى الفن الأوروبى فى القرن العشرين له دلالتة ومغزاه من هذه الناحية . فقد لمس الإنسان فى هذا العصر طغيان المادة على كل شئ ، واستبدادها بحياة الناس وتفكيرهم ، وتحديدها لقيمهم ، وتوجيهها لسلوكهم ، فأراد أن يضرب بمعوله فى هذا الصنم الذى صار فى هذا القرن هو الإله المعبود ، وأن يرد الإنسان الى نفسه ، الى قيمه الروحية ومثله العليا .

إن ظهور الأسلوب التجريدى فى أوروبا فى هذا القرن ربما كان آخر صيحة حاولت الروح الذابلة الذاتية المنهارة أن تطلقها فى وجه التيار المادى الجارف . وربما نظرت المذاهب الجماعية الحديثة الى هذا الأسلوب بوصفه أسلوباً مرتدأً أو رجعيأً ، وذلك لأنه يريد أن يقف فى وجه التقدم المادى للعالم والإنسان . ولأمر ما لم يعش الفن التجريدى الحديث فى روسيا ، مع أن أول الداعين إليه - وهو كندنسكى - كان روسياً . ولأمر ما كذلك هرب الفنانون التجريديون فى ألمانيا من وجه النازية الهتلرية ، وتحولوا عن أسلوبهم ، أو كفوا على الإطلاق . هذه هى أزمة الفن التجريدى الحديث مع العصر ، ولكنه كذلك كان عليه أن يعانى من أزمة أخرى ، هى أنه فن يحتاج الى جهد خاص فى تأمله ومحاولة استيعابه .

لم يَقم حتى الآن تواصل كاف بين الفنانين التجريديين وبين الجمهور بعامة ، كما هو الشأن بالنسبة للفن التشخيصي ، فالفن التجريدي يتطلب من العقل جهداً أكبر ، لأنه يقدم إليه أشكالاً لا تشبه بحال من الأحوال الأشكال المألوفة في الطبيعة ، وهو لا يستطيع كذلك أن يتعرف عليها فيها ، بل يجد نفسه مطالباً بأن يراها رؤية جديدة كل الجدة ، وأن يلتقطها بنفس الطريقة . ومن جهة أخرى يتطلب الفن التجريدي من العقل جهداً كبيراً في عمليات الاستنباط التي تعتمد في الواقع على طاقته الانفعالية . ومن الطبيعي في هذه الحالة ألا تتفق مشاعره مع مشاعر الفنان . أما الاخفاق التام بالنسبة للمشاهد فإنما يتحقق عندما يمضي يبحث في السلوحة التجريدية عن أشكال تشبه الأشكال الطبيعية .

وهناك ظاهرة أخرى ينفرد بها الفن التجريدي الصرف من بين كل الاتجاهات الفنية الحديثة التي استكشفتها الانسان ، وهي ظاهرة إلغاء المنظور .

من الواضح أن معظم الاتجاهات الفنية الحديثة تحاول التحلل من المنظور والأبعاد المرتبطة به على نحو يتفاوت قلة وكثرة بين اتجاه منها وآخر ، ولكنها آخر الأمر لا تصل الى حد إلغائه نهائياً إلا في الفن التجريدي . ففيه تتلاشى كل القواعد البنائية والتصويرية التقليدية المرتبطة بالمنظور . وحين حاولت الاتجاهات الفنية

الآخري التحلل من هذه القواعد والتقاليد المرتبطة بالمنظور ، لم تكن فى الحقيقة قد أهملت فكرة المنظورة نفسه ، وكل ما فى الأمر هو أنها راحت تستخدم وسائل تعبيرية أخرى مستحدثة للإيهام به ، كما حدث مثلاً فى الفن الانطباعى .

وطبيعى أن تتلاشى نهائياً فكرة المنظور من الفن التجريدى ، فحيث لا يكون موضوع له جسم وكيان لا يكون منظوراً ، والفن التجريدى لا يتعامل أصلاً ونهائياً مع الموضوعات ذات الأجسام . ان الفن التجريدى إنما يسعى الى تصوير شئ لا جسم له ، هو فى الوقت نفسه روح كل الأجسام ، روح الطبيعى وروح الإنسان . الفن التجريدى يتعامل مع ما يسمى بالأنماط الأصلية فى الطبيعة ، كما تتمثل فى بنية البلور وفى مورفولوجية النبات وفى تكوين المعادن وما أشبه ، وهى نفسها الأنماط الأصلية التى تتمثل فى الكيان البشرية ، فى جسم الإنسان نفسه . ومن ثم يحاول الفنان التجريدى - كالعالم الطبيعى سواء بسواء - أن يستخرج نظم الكون وأن يصور حقيقته .

لقد غلبت النزعة العلمية التجريبية على العصر الحديث ، وحاولت العلوم الطبيعية جاهدة أن تقدم تفسيراً موضوعياً للكون وحقيقة الوجود . ومن ثم قام الفن التجريدى لكى يمد الإنسان بهذا التفسير وهذه الحقيقة ، ولكن من طريق آخر ، وبأسلوب آخر ، هو

طريق الفن ، وأسلوب الفن . وبذلك يمثل الفن التجريدى الطرف الآخر فى المعادلة المنقسمة على نفسها فى العصر الحديث .

وقد صاغ الناقد الانجليزى المعاصر «هربرت ريد» هذه الحقيقة على النحو التالى ، حيث يقول :

«إن الفنان التجريدى يعمل على أساس أن الأشكال التى يبدعها لها معنى أكثر من مجرد الزخرفى ، وذلك لأن يكرر فى الواقع عن طريق مواد معينة لها إمكانات تعبيرية خاصة - يكرر إيقاعات ونسباً بعينها تتمثل فى نظم الكون ، وتتحكم فى كل كائن عضوى ، بما فى ذلك الإنسان . ويستطيع الفنان التجريدى أن يخلق عوالم صغيرة تتفق مع هذه الإيقاعات والنسب ، وتنعكس فيها صورة الكون الأكبر . إنه يستطيع أن يصوغ العالم ويتمثله ، وإن لم يكن فى حبة رمل ففى كتلة من الحجر أو فى أى تجمع لونى .

وهو فى هذا لا يحتاج الى أشكال طبيعية ذات موضوع ، هى فى حقيقتها مجرد أشكال عفوية نتجت عن التطور الهائل ... لا يحتاج إليها لأنه يعثر على المدخل الى الأنماط الأصلية ، التى تتمثل فى أغوار كل الأشكال المتنوعة ، التى يقدمها العالم العضوى» .

ولقد كان من أثر التطور العلمى الحديث أن استقرت فى نفوس

كثير من الناس فكرة أن كل شيء وكل ظاهرة فى الحياة ، والحياة نفسها ، إن هى إلا كينونات جزئية منتهية . ومن ثم طغى الشعور بالنهائى على بعض الشعوب الأوروبية . وفى مقابل ذلك هناك الشعوب التى تعتمد فى نظرتها الى الحياة على الشعور باللانهائى ، بالروح الخفى الأبدى المطلق . ومن ثم كانت الشعوب الأولى شعباً تشخيصية ، فى حين كانت الشعوب الأخرى شعباً تجريدية فى نزعتها . الشعوب الأولى تتعامل مع الطبيعة فى ود ، وتحاول التفاعل معها فى تعاطف ، ثم يتحقق أثر هذه النظرة الودود المتعاطفة مع الطبيعة فى أعمال الفنان ، حيث نجده يصور الأشياء وكأنه فرح بها . أما الشعوب التى تنظر الى الحياة على أساس من الشعور باللانهائى فإنها تقف أمام الطبيعة النهائية المتغيرة المستقلة موقف الحذر ، بل يمكن أن نقول موقف الخوف . وهو خوف يسميه «هربرت ريد» بالخوف الميتافيزيقى . وعند ذلك تنعكس هذه النظرة فى أعمال الفنان ، فإذا هو يتجاوز - أو يحاول ما استطاع أن يتجاوز - حدود الطبيعة والواقع المادى ، سعياً وراء ذلك اللامتناهى، المطلق ، الأبدى .

وقد لاحظ هربرت ريد ميلاً واضحاً الى التجريد لدى كل الشعوب أو الأجناس التى تعرف «الخوف الميتافيزيقى» . ومثال ذلك الشعب الألمانى والشعب الروسى والشعب الهولندى .

والواقع انه مما يلفت النظر فى هذا الصدد أن أول الباعثين والممثلين للفن التجريدى الحديث يتمون حقاً الى هذه الشعوب ، مثل «كندنسكى» و«كلييه» و«مارك» و«فاينجر» و«باومايستر» و«شفترز» و«فرويدنلش» و«جابو» و«مندريان» و«لسكى» وكثيرين غيرهم .

حقاً لقد انتشر الفن التجريدى فى شتى أنحاء القارة الأوروبية ، بل إنه تجاوزها الى القارة الأمريكية وإلى بعض شعوب الشرق الأوسط وإلى الهند فى القارة الآسيوية ، ولكن الفنانين الذين ساروا فى هذا الاتجاه من هذه الشعوب المختلفة إنما يمثلون فى المحل الأول ذواتهم لا شعوبهم ، ولهم بعد ذلك تجاربهم الفردية الخاصة التى شكلت لكل منهم أسلوباً تجريدياً خاصاً . وليس غريباً على المستوى الفردى أن يوجد فى كل شعب من الشعوب من ينظر الى الحياة من خلال الشعور الروحى باللانهاى . فإذا نظرنا على المستوى الجماعى إلى شعب راج فيه كذلك الفن التجريدى ، وهو الشعب الفرنسى ، وهو شعب لا ينطوى فى نظرته الى الحياة على أى خوف ميتافيزيقى ، لاحظنا أن الفنانين الفرنسيين لا يتجاوزون فى أعمالهم حدود التجريد الذى وصف بأنه من الدرجة الثانية ، وأن أعمالهم التجريدية تتسم فى معظم الحالات بالطابع الانطباعى ، ذلك الطابع الذى يميز بعامة الشعب الفرنسى .

وفى ضوء هذه الحقيقة يمكننا أن نفسر لماذا عارض كل من «بيكاسو» و«جوان جري» الأسلوب التجريدى الصرّف ؛ فهذان الفنان من أصل أسباني كما هو معروف ، والأسبان كالفرنسيين وكالإيطاليين ، يعدون من شعوب البحر الأبيض المتوسط الأوروبية . فإذا نحن أخذنا بالحقيقة التى انتهى إليها «مارسيل بريون» ، والتى تقول : «إن التجريد فى الفن الأوروبى يبدو أكثر شيوعاً لدى الشعوب الشمالى ، فى حين نجد الفن القائم على الاندماج فى الأشياء أكثر انتشاراً فى منطقة البحر الأبيض المتوسط» - إذا سلمنا بهذه الحقيقة اتضح لنا السر فى إعراض بيكاسو وجوان جري عن الفن التجريدى الصرّف ، واكتفاؤهما من التجريد - شأنهما فى هذا شأن الفنانين الفرنسيين - بما لا يلقى كيان الموضوع الأسمى .

ومهما يكن من شىء فإن إحياء الإنسان للفن التجريدى فى العصر الحديث قد فتح الباب على نطاق واسع للتيارات الكبرى السحرية والصوفية ، التى تعد مصدراً غنياً لفن التصوير .

الفصل الثالث عشر

الزمن والمستقبلية

نود أن نفرّد هذا الفصل الأخير للحديث عن قضية محورية بالنسبة للفن التشكيلي كله ، وبالنسبة للأدب والفن التشكيلي فى العصر الحديث والمعاصر بصفة خاصة ، ونعنى بها قضية الزمن .

وقد يبدو لنا أن قضية الزمن قضية فلسفية من الطراز الأول ، وإنها حقاً كذلك ؛ ولكن عندما يكون التفكير فى مفهوم الزمن نظرياً صرفاً ، أما الزمن بالنسبة للفنان والأديب فممارسة عملية وليس فكرة نظرية . فالفنان والأديب كلاهما يواجه الزمن حين يريد التعبير عنه ، أو حين يريد التعبير عن الأشياء التى هى جزء منه ، أو التى يدخل الزمن عنصراً أساسياً فى تحديد كيانها . على أن التفات الفنان نفسه إلى هذه الحقيقة لم يبدأ إلا فى بداية النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، حين كتب الشاعر الناقد الألمانى «السنج» كتابه المسمى «لاؤكون» ، أو فيما بين فنى التصوير والشعر من حدود ؛ فقد ناقش فى هذا الكتاب مشكلة الزمن فى الفنون التشكيلية ، وكان السؤال الأساسى الذى أثاره هو : كيف ، وإلى أى مدى ، يمكن أن تغلب الفنون التشكيلية على عنصر الزمن، فستمكن من أن تبرز الحركة التى هى امتداد فى الزمان ، رغم أنها بحكم طبيعتها أعمال جامدة فى المكان؟

وقد لاحظ ذلك الناقد أن المشكلة تتعلق أساساً بطبيعة الأداة التى تستخدم فى الفنون التشكيلية المختلفة ، والأداة التى تستخدم

فى الفنون التعبيرية الأخرى ، كالفنون الأدبية والفن الموسيقى . فالفنون التشكيلية تستخدم أدوات جامدة ، من شأنها أن تظل جامدة حتى بعد تشكيلها على يد الفنان . فالألوان والأصباغ والقماش التى يستخدمها المصور ، وأنواع الحجارة والمعادن والعجائن والخشب ، التى يستخدمها المثال ، كلها عناصر جامدة قبل أن تستخدم ، وتظل كذلك بعد أن تستخدم . إنها تكتسب بلا شك معنى خاصاً على يد الفنان بعد تشكيلها ، فيصبح الحجر تمثالاً لفارس ممسكاً سيفاً مثلاً، ولكن هذا الفارس يظل هكذا الى الأبد ممسكاً سيفه ، وكان الفنان يصنعه هذا التمثال قد جمد لحظة واحدة من الزمن ، عبّرت من قبل ، فى هذا التمثال . وهذا يختلف تماماً عما يصنعه الأديب أو الموسيقى .

إن الكلمة ، التى هى أداة الفن القولى والصوت ، الذى هو أداة الموسيقى، قادران على متابعة الزمن فى حركته ؛ لأن بنية الكلمة وبنية الصوت ليستا إلا حركة فى الزمان، تمثل امتداده، أو توحى بهذا الامتداد. ولهذا كان الفن القولى قادراً على تصوير الفعل الذى يتحقق فى لحظات متتابعة فى الزمان. فحين نقول مثلاً إن الشمس تشرق فإن كلمة «تشرق» هنا تدل على حركة ممتدة فى الزمان .

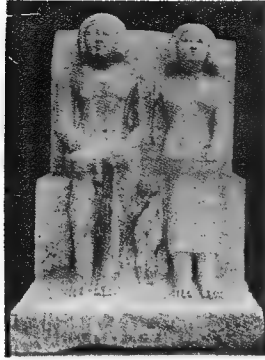
حقاً ان المصورين كذلك كثيراً ما يعبرون عن شروق الشمس فى لوحاتهم ، ولكن ليس عن حركة الشروق الممتدة ، بل عن لحظة من لحظات الشروق .



لوحة رقم (١)
مشهد صيد مرسوم على جدران أحد كهوف البوشمان
فى جنوب افريقيا



لوحة رقم (٢)
نحت على الصخر يرجع إلى العصر البورنزى منذ آلاف السنين
وفيه تظهر تفصيلات تشريحية للحيوان (الظبي)



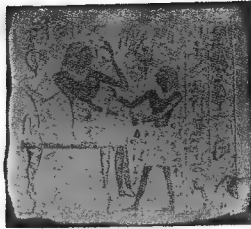
لوحة رقم (٣)

أسرة كايم هزت . من الحجر الجيري ، حوالى سنة ٢٣٢٥ ق.م.



لوحة رقم (٤)

عامل من عمال بناء السفن . مصنوع من الخشب حوالى سنة ٢٢٥٠ ق.م.



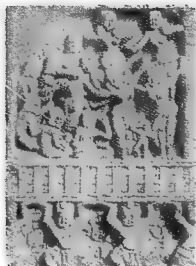
لوحة رقم (٥)

تصوير بالحفر على حجر جيري في إحدى المقابر حوالى سنة ٢٠٠٠ ق.م.



لوحة رقم (٦)

أبراج عشقوت



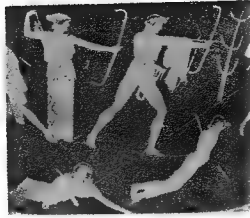
لوحة رقم (٧)

مشهد بالحفر البارز لمجموعة من الراقصات الهنديات



لوحة رقم (٨)

جلجاسم البطل البابلي يصرع ثور السماء



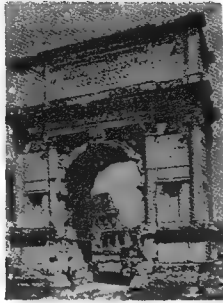
لوحة رقم (٩)

أبولون وأرتميس يصرعان بنات ينوي ابنة تانتالوس كما تقول الأسطورة القديمة



لوحة رقم (١٠)

تمثال فينوس المشهور



لوحة رقم (١١)

قوس نصر تيتوس - طراز روماني صميم من العمارة

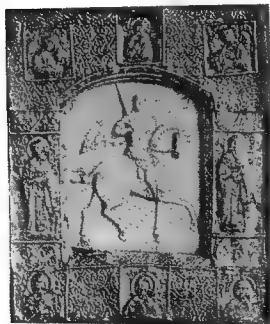


لوحة رقم (١٢)

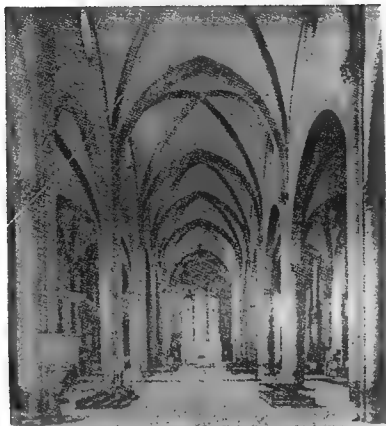
بلاطة من الخزف - مصر - أوائل القرن ٨ هـ
لاحظ استخدام الخط الكوفي عنصراً زخرفياً



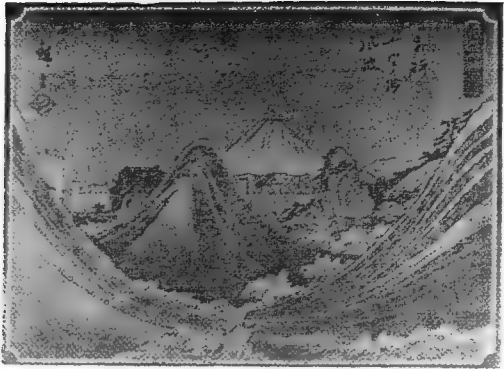
لوحة رقم (١٣)
صحن من الخزف ذي البريق المعدني
إيران - القرن ٨ هـ



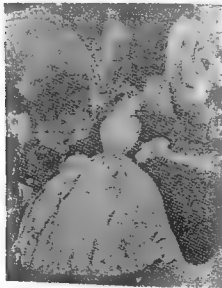
لوحة (١٤)
ديمتری راكباً فرساً - حفر بارز يمثل الأسلوب البيزنطي



لوحة رقم (١٥)
كنيسة سانتا ماريا في فلورنسة
طراز من المعمار القوطى



لوحة رقم (١٦)
تصوير ياباني لجبل فوجياما المقدس ، تغلب عليه الشاعرية



لوحة رقم (١٧)
جانب من واجهة محل بيع للمعاديات - واتو



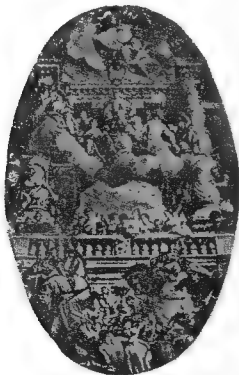
لوحة رقم (١٨)
العذراء والطفل - ميكلائيجلو



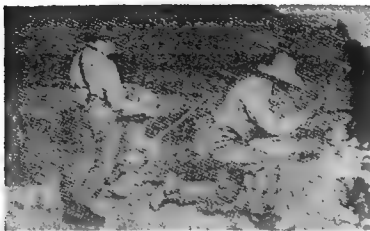
لوحة رقم (١٩)
مشهد الصلب - رفائيل



لوحة رقم (٢٠)
العدراء والطفل - رفايل



لوحة رقم (٢١)
تمجيد فينيسيا - فيرونيزي



لوحه رقم (٢٢)
كاسرو الأحجار - كوريه



لوحه رقم (٢٣)
تمثال لبوذا في اليابان



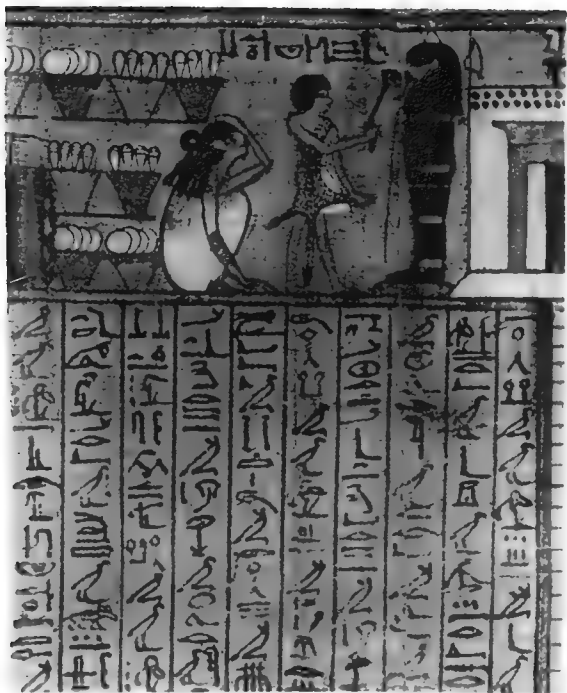
لوحة رقم (۲۴)
حفل ترفيهي - هوجارث



لوحة رقم (٢٥)
فلورا - أو الفتاة جامعة الزهور
تصوير روماني أصيل



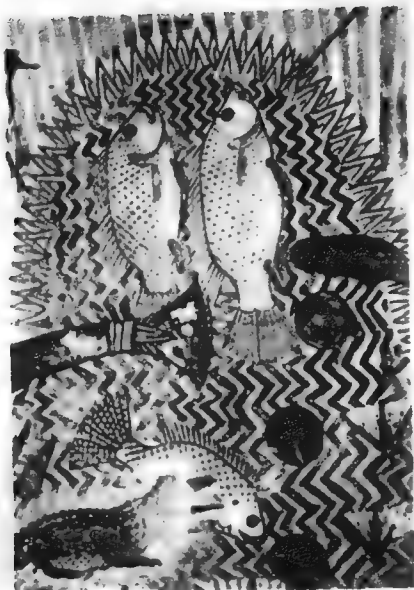
لوحة رقم (٢٦)
تفصيل لرأس داود - ميكلائيجلو



لوحة رقم (٢٧)

من كتاب الموتى - مصر حوالى ١٥٠٠

يلاحظ ظاهرة التابع ، وغياب المنظور



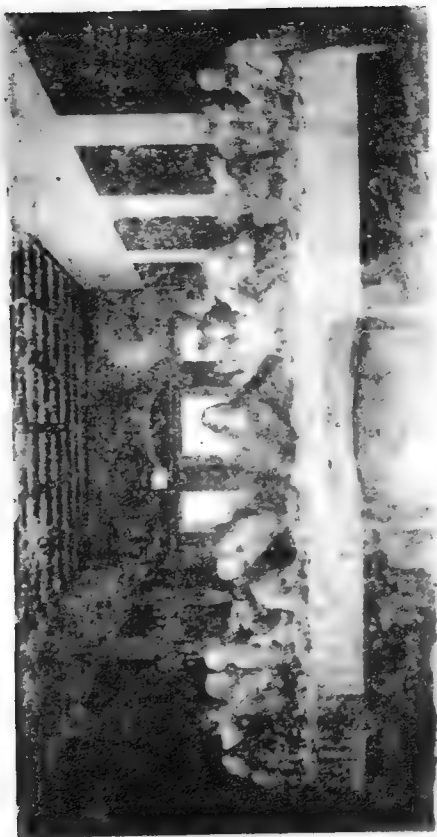
لوحة رقم (٢٨)
 قطاع من لوحة صيد الأسماك
 مقبرة منا . طيبة



لوحة رقم (٢٩)
المازفات على الهارب والمندولين والأرغول
من مقبرة تحت - النولة الحديثة - طيبة



لوحة رقم (٣٠) نساء فى وليمة من مقبرة نفر - ربة وطنية - تتميز بالمرونة والواقعية



لوحة رقم (٣١) المشاء الأخير - ليوناردو دافنشي



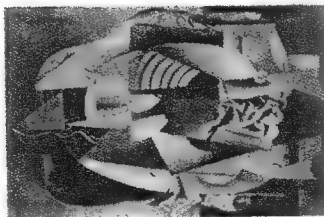
لوحة رقم (٣٢)
حریم من الجزائر ديلاكروا



لوحة رقم (٣٣)
مارسيل ديشام



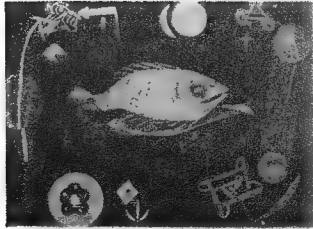
لوحة رقم (٣٤)
صورة السيدة السي كوير
كوكاشكا



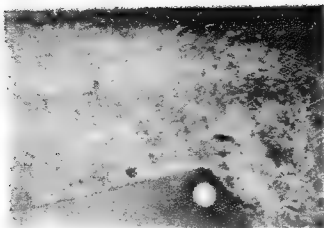
لوحة رقم (٣٥)
المرأة ذات التلحين الذهبيين



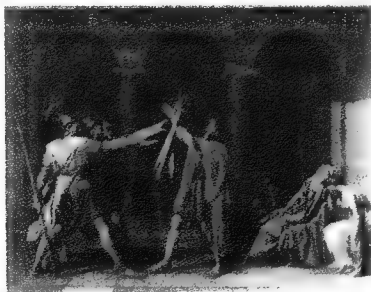
لوحة رقم (٣٦)
الراقص - هانزا آرب



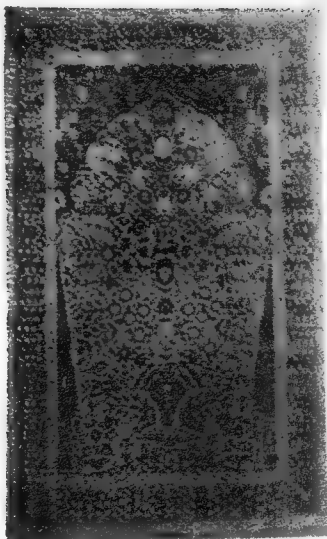
لوحة رقم (٣٧)
حول السمكة - بول كليه



لوحة رقم (٣٨)
أغنية الجراداة ماكس أرنست



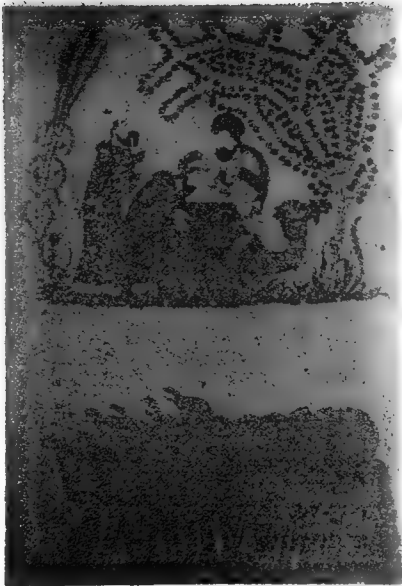
لوحة رقم (٣٩)
الهواريثون الثلاثة يقسمون على نصرة روما - دافيد



لوحة رقم (٤٠)

سجادة عجمي

لاحظ الزخارف الدقيقة التي تملأ كل الفراغ



لوحة رقم (٤١)

أعلى - الحارث يستمع إلى صوت أبي زيد
أسفل - ذكر لرهط من الأمل تصوير لمقامات
الحريري - الواسطي



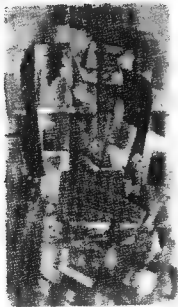
لوحة رقم (٤٢)
التمظيم والاجلال لاسم المسيح - الجريكو
نموذج لفن الباروك في اسبانيا



لوحة رقم (٤٣)
صورة للدكتور جاشيت
فان جوخ



لوحة رقم (٤٤)
امراة من الجزائر
هنرى ماتيس



لوحة رقم (٤٥)
امراة وجيتار براك



لوحة رقم (٤٦)
كتاب ١٩١١ - جرى



لوحة رقم (٤٧)
مجنن الخمر - شاجال



لوحة رقم (٤٨)
ارتجاء - کندنسکی

وعلى كل حال هكذا بدأ التفكير فى مشكلة الزمن بالنسبة للفن التشكيلى.

وقد تراءى للناس أنه ربما كان من باب التعجيز أن نطلب من الفنان التشكيلى أن يعبر فى لوحاته عن أى امتداد زمنى، فى حين أن أدواته ذات طبيعة «استاتيكية» جامدة. ومع ذلك فقد عرف الفن طوال عصوره المختلفة كيف يتغلب - جزئياً - على هذه المعضلة.

فقد حاول الفنان التشكيلى فى البداية أن يصور التسلسل الزمنى فى مجموعة من الصور المتجاورة التى تحكى لحظات الحدث فى مواقف متتابعة، وإن ظلت كل صورة مستقلة كل الاستقلال عن غيرها من الصور، أى ظلت كل صورة مجرد تعبير عن لحظة زمنية بعينها من ذلك التسلسل الزمنى الذى تحكيه مجموعة الصور. وهذا الأسلوب عرفه الفنان المصرى القديم، واستخدمه كذلك فنانو القرن الثالث عشر الإيطاليون فى تصوير حكايات القديسين. ولكن إذا كان هذا ممكناً بالنسبة للمصور فكيف يكون الحال بالنسبة للمثال الذى يصنع تمثالاً؟

لقد لوحظ أن التمثال وإن لم يصور الحركة فى امتدادها الزمنى فإن اللحظة التى يكون عليها، أى التى يصنعه الفنان لكى يكون معبراً عنها، ليست لحظة عادية، بل لحظة يختارها النحات بعناية، فتكون الحركة المجمدة فى هذه اللحظة دالة عليها من جهة، وموحية باللحظات مجمدة فى تمثال من التماثيل لا يمكن إلا أن تكون لحظة من مجموعة من اللحظات التى تستوعب الفعل كله، من بداية الشروع فيه حتى نهايته.

والى هذا الحد انتهت جهود المصورين والنحاتين فى الماضى
فى التغلب على عنصر الزمن، وقنع الناس طوال العصور الماضية
بفكرة الإيحاء بالحركة الممتدة فى الزمن، من خلال اللحظة
المجمدة التى تمثلها اللوحة أو التمثال. ولكن هل استطاع الفن
التشكيلى فى هذه العصور أن يتغلب بحق على عامل الزمن؟
لابد أن نأخذ فى الاعتبار تصور الناس لمعنى الزمن؛ فالغالب
على التصور أن الزمن شىء خارجى، أى كيان مستقل عن الأشياء،
وهو يملأ بالأشياء، بالأحداث والأفعال.

لكن هذا التصور خاطئ بطبيعة الحال؛ فقد أثبتت العلوم
الطبيعية الحديثة وعلم النفس بخاصة، أن الزمن ليس كياناً مادياً له
حدود. فليس للزمن طول ولا عرض، وليس له ماض ولا حاضر
ولا مستقبل، وكل لحظة آتية هى فى الوقت نفسه لحظة شاملة
ومستوعبة للزمن كله، وفيها يحدث عدد لا يحصى من الأشياء.
وهذا الفهم الحديث للزمن هو ما جعل مشكلة الزمن بالنسبة للفن
الحديث مشكلة جوهرية. فقد أعيد النظر فى الطريقة التقليدية
لتصوير الحركة، كما تمثلت فى الأعمال الفنية فى الماضى، وانتهى
هذا النظر الى استكشاف شىء جديد ومثير حقاً.

لقد اتضح أن المصور القديم حين كان يرسم لوحة لراقصة مثلاً
تدور حول نفسها فى سرعة، مهما كانت الحركة التى تمثلها اللوحة
موجحية بحركة الدوران حول النفس، أى بحركة كاملة ممتدة فى
الزمان، من ماضى اللحظات المجمدة فى اللوحة الى مستقبلها، فإنه

بذلك لا يصور الحركة نفسها. و فرق كبير بين أن يوحى العمل الفنى بالحركة فى كمالها وبين أن يصورها.

غير أن الفن التشكيلى ظل عصوراً طويلة مقتنعاً بفكرة الإيهام هذه، مستنداً فى هذا الى طبيعة المادة الخام أو الأدوات التى يستخدمها، وإلى إمكانات هذه الأدوات.

لكننا عندما نعاين راقصة تدور حول نفسها فى سرعة فالواقع أنها تمر أمامنا فى أشكال وأوضاع مختلفة، لا تتفق مطلقاً مع أى لحظة مجمدة ومقتنصة من هذا التسايع والاطراد الزمنى الذى تشغله حركة الدوران السريع حول النفس. ومعنى هذا أن هذه اللحظة المجمدة تمثل فى العمل الفنى فى وضع لانراه قط، أو لا نراه متميزاً ومنفصلاً عن بقية الأوضاع، وبخاصة عندما تكون حركة الدوران حول النفس أشد ما تكون سرعة :

ولنستعد الآن من ذاكرتنا صورة مروحة الطائرة ؛ فإننا لا نستطيع أن نرى ريشاتها الثلاث أو الأربع عندما تدور فى سرعة، ولا نرى إلا انعكاسات ضوئية فى شكل ذبذبات. فإذا خفت السرعة أخذنا نبصر الريشات حقاً ولكن دون أن يستطيع بصرنا التعلق بواحدة منها، لأننا ما نكاد نركز البصر واحدة منها حتى تكون قد تركت مكانها. وليس فى وسع الأساليب التقليدية أن تصور هذه الحركة السريعة التى تجعل الريشات وكأنها ذابت فى الهواء.

ولكن ما أهمية هذا ؟ أليس يكفى فى التصوير أن تكون اللحظة المصورة موحية بالزمن، ومشبعة بالمغزى ؟

لقد كان هذا هو مبدأ التصوير القديم لدى الفنان - كما قلنا، ولكن إذا كان الإيحاء بالزمن عن طريق الحركة قد خدم المغزى الدرامى الذى شاء فن «الباروك» مثلاً أن يصوره ويبرزه، وإذا كان الرومتيكيون قد قنعوا فى أعمالهم الفنية بما فى الحركة من إيحاء بالزمن فى إبراز المغزى الشعورى، فإن الفنانين المحدثين لم يعودوا يقنعون بشئ من هذا. لقد أراد هؤلاء أن يصوروا الحركة ذاتها فى اللوحة، أو - بعبارة أخرى - ألا يفصلوا بين موضوع الحركة والحركة، وألا يجعلوا الحركة شيئاً والزمن شيئاً آخر، بل شاءوا أن تكون الحركة والزمن شيئاً واحداً. فهل وفقوا فى تحقيق ذلك ؟

لقد أدركوا أنهم يحتاجون - لتحقيق ذلك عملياً - إلى لغة فنية جديدة، تستخدم مفردات جديدة ووسائل تعبير جديدة. وهم من أجل ذلك كانوا مضطرين لرفض اللغة القديمة، بوسائلها وقواعدها التقليدية. ومن ثم كان خروجهم على الأكاديمية والفن الأكاديمى. وكما رفضوا لغة الفن التقليدية رفضوا كذلك المضمون الكلامى الذى كان فى الغالب وسيلة مكمل للصورة، سواء أكانت هذه اللغة مضافة إلى الصورة، أو كانت وسيلة فهم منطقى لدى متلقى العمل الفنى. فحينما تصور لوحة من اللوحات صياداً مثلاً يوجه بندقيته الى الفريسة فإننا نكمل هذه الصورة بالأداة الكلامية ذات المقدرة الزمنية فنقول مثلاً : إن الرصاصة التى انطلقت من البندقية قد أصابت الفريسة، فإذا بها تعدو مذعورة ومتألمة، ثم ما تلبث أن تتعثر وتقع وتتلوى ثم تهمد. وعلى هذا النحو كانت اللغة الكلامية فى أغلب الأحيان عنصراً مكماً للعمل الفنى التشكيلى.

ونحن إنما نستخدم اللغة الكلامية لفهم الأعمال الفنية التشكيلية لأنها قادرة على أن تمدنا بالأفعال التي تحاكي الحركة في متابعتها، تلك الحركة المجمدة على اللوحة.

وما دام الفن التشكيلي الحديث قد راح يرفض هذه اللغة الكلامية فقد تعيّن عليه أن يكشف لنفسه لغته التشكيلية الخاصة، تلك التي تستطيع أن تستوعب الزمن في حركته الممتدة. وقد برزت هذه المحاولة في أعمال الفنان التكعيبي ؛ فقد كان المصور «مارسيل ديشام» من المصورين التكعيبيين البارزين الذين حاولوا تصوير الحركة في امتدادها بلغة تشكيلية صرف^(١).

وكذلك كانت مشكلة التعبير عن الحركة الممتدة في الزمن بلغة تشكيلية هي مشكلة الفنانين المستقبليين الأساسية. أما التجريديون فإنهم برفضهم كل ما هو عضوي، وكل ما له جسم، وبحشهم الدائب عن الشكل الجوهرى الثابت للأشياء دون أى ارتباط بهذه الأشياء ذاتها أو مجرد الإشارة إليها - هؤلاء التجريديون لم يجدوا أنفسهم فى حاجة الى مواجهة مشكلة الزمن والتعبير عن الحركة الممتدة، لأن الحركة التي كانوا يواجهونها لم تكن حركة ظاهرية مرئية، بل حركة باطنية خفية، لا تقف الوسائل التشكيلية عقبة فى سبيل أدائها.

ولقد كانت حركة المستقبلين معاصرة لعودة النزعة التجريدية فى الفن الحديث، ولكنها نشأت وترعرعت فى إيطاليا. ويعد المصور «ماريتى» من أبرز ممثليها. فقد رسم «ماريتى» لوحة سماها

(١) انظر اللوحة رقم (٤٨)

«صورة من الجو»، حاول فيها أن يصور منظراً طبيعياً منظوراً إليه من الطائرة. فقد ترك «ماريتى» مكانه الثابت على الأرض - من الناحية النظرية على الأقل - وحلق فى الطائرة، حتى يجعل حركته الخاصة تدخل على رؤيته الأولى للأشياء عدداً كبيراً من الرؤى المختلفة التى تتابع واحدة «فوق» الأخرى.

وفى هذه المحاولة كان الفنان نفسه يتحرك حركة سريعة بحيث يجعل الرؤى تتراكم فى لحظة واحدة. وفى محاولات أخرى للمستقبلين نجد المصور ثابتاً فى مكانه، فى حين يتحرك الشيء نفسه أمامه. والنتيجة واحدة فى كلا الحالين، وهى أن الصورة المرسومة على اللوحة تعبر عن مجموعة من الرؤى العيانية التى تتابع وتتراكم. وقد حدث أن رسم المصور «بالا» صورة لابنته وهى تعدو، فجعل لها عدة أرجل فى أوضاع مختلفة، ليعبر بذلك عن عدوها المستمر. وحين شاهد أحد أصدقائه هذه الصورة أنكرها، فما كان من «بالا» إلا أن جعل ابنته تمر مسرعة من خلف النافذة، وطلب من صديقه أن يراقبها حتى يستطيع تمييز حركاتها الجزئية التى دمجها المصور فى لوحته.

ولقد كون المستقبلون لأنفسهم نظرية ترتبط بالحركة المطلقة والحركة النسبية، وكتب «بوتشونى» - زعيم هذه الحركة - فى بيان عن المستقبلية يقول : «فى نظرتنا الحديثة للحياة لا نجد شيئاً غير متحرك. . . إن الحصان الذى ننظر إليه وهو يتحرك ليس حصاناً مثبتاً يتحرك، بل حصاناً يتحرك. وهذا معناه أنه كيان مختلف كل

الاختلاف، . . . والامر يتعلق بالعثور على شكل يكون تعبيراً عن هذا الشيء الجديد كل الجودة، وأعني به عنصر السرعة الذى لا يمكن لإنسان عصرى حساس حقاً أن يتجاهله فى بساطة. والامر بعدُ يتطلب دراسة المظاهر التى تتخذها الحياة عندما تلبس ثوب السرعة، ودراسة التزامن الناتج عن هذه السرعة.

وفى كلام «بوتشونى» هذا مسألتان على الأقل لهما خطورتهما: الأولى، فيما يتعلق بحركة الشيء دون تأثر هذا الشيء نفسه بهذه الحركة، أى الثبات داخل الحركة، حيث يظل الشيء الداخلى فى الحركة متخذاً هيئته فى حالة ثبات، بخلاف الحركة التى تتمثل داخل الشيء المتحرك نفسه. فالشيء عندما يتحرك تتغير هيئته التى يكون عليها فى حالة الثبات، متأثراً بالحركة المطردة التى تكون بصفة أساسية داخله، أى نابعة منه. وعند ذاك تتخذ هذه الهيئة أو هذا الكيان المتحرك وضعاً أو مجموعة من الأوضاع التى تختلف عن وضع هذا الشيء فى حالة الثبات، والتى تتزامن، أى تحدث فى لحظات أشد ما تكون تقارباً وتداخلاً، حتى إن العين المجردة تراها وكأنها لحظة واحدة. أما المسألة الثانية فتتعلق بالعصر الحديث والحساسية التى خلقها فى الناس.

إن القرن العشرين هو بحق عصر السرعة، ومن الخطأ أن نغمض أعيننا أمام هذه الحقيقة التى نطلقها الآن فى بساطة، دون أن نتدبر آثارها البعيدة فى تكييف حساسية الناس. ولأننا نشأنا فى هذا العصر، وآلفنا فيه كل شيء يتحرك فى سرعة، لم تعد السرعة تثير

انتباهنا بقدر ما كان الأمر فى البداية. إننا لا نكاد نلتفت الآن الى سيارة تمرق سريعاً إلى جوارنا، ولا إلى طائرة كالسهم من فوق رؤوسنا، بل صرنا نسمع عن الطائرة التى تفوق سرعتها سرعة الصوت ونراها فلا نندهش. والسبب فى كل هذا أنه تكونت لدينا قدرة جديدة على تمثل السرعة المذهلة لم تتحقق لأحد فى عصر غير عصرنا. فإذا كان المستقبلون فى مستهل هذا القرن قد شغلهم مسألة الحركة والحركة السريعة، فى زمن كان الطيران فيه فى أول مراحله، لم يكن غريباً منهم أن يبحثوا عن وسيلة فنية جديدة يعبرون بها عن تلك الحساسية الجديدة إزاء حركة الزمن.

يقول «بوتشونى» على لسان المستقبلين : «نحن بدائيو عالم جديد تختلف الحساسية فيه عن غيره كل الاختلاف».

ولقد أدت هذه الحساسية بهم إلى النظر إلى العالم والكون كله بوصفه حركة تتابع لا نهائية لأشكال كثيرة فى مجال التطور.

«ولكى نصور نحن المستقبلين حركة هذا التطور التى تمثل الحياة ذاتها، فإننا خلقنا الشكل النمطى، أو شكل الأشكال، أى الديمومة».

فإذا نحن ربطنا الآن بين فكرة أن كل شىء فى هذا الكون متحرك، وأنه ليس هناك شىء جامد وثابت، وبين نظرية التطور الكونى الماثلة فى حركة الأشياء اللانهائية، وقفنا على الأساس النظرى الذى استند إليه المستقبلون فى ضرورة تصوير الحركة بوصفها الخاصية الأساسية للأشياء، وعلى فهمهم لعامل الزمن من حيث هو مرتبط بكيان الأشياء ذاتها، وليس عتصراً أو تصوراً أو

وهما يضاف إليها. وبعبارة أخرى نقول إن الزمن في تصور المستقبلين هو الأشياء ذاتها في حركتها اللانهائية، أو أن الأشياء في تطورها وحركتها اللانهائية وأشكالها المتتابعة تصنع الزمن.

ولقد أدرك المستقبليون وغيرهم من الفنانين المحدثين، وبخاصة الانطباعيين والتكعيبيين، حقيقة أنه ليس هناك شيء ثابت، وأن كل الأشياء، حتى ما يبدو منها ثابتاً، إنما تتحرك بطريقة أو بأخرى، ولكنهم ميزوا بين نوعين من الحركة. فحين يتأمل الإنسان الأشياء بعقله أو بوجوده فإنه ما يلبث أن يدرك أن لحركة الأشياء مغزى. فغصن الشجرة الذى يتدلى على صفحة غدير، وقطعة السحاب التى تتحرك نحو القمر، والقمر نفسه حين يخرج من منطقة السحاب شيئاً فشيئاً، والطفل الذى يرضع ثدى أمه، والقط الذى ينقض على الشعبان، والشعبان الذى يلف جذعه حول فريسته فيعتصرها - كل ذلك يمثل حركة مرئية ما تلبث أن تتخذ من عقولنا مغزى بعينه. وهذا النوع من الحركة المرئية ذات المغزى العقلى أو الوجدانى، وكذلك كل حركة مرئية يؤدي بها الشيء وظيفة معينة أو يلبى بها حاجة بذاتها، هذا النوع يسمى بالحركة الدرامية.

هذا النوع من الحركة ذات المغزى أو التأثير الدرامى قد عبرت عنه كل أساليب الفن التشكيلى التى ارتبطت بالطبيعة أو بالأشياء القائمة أو بالشخص، أى بالبنية المادية المحسوسة للأشياء. ولم ينكر المستقبليون موضوعية الأشياء ذاتها حين ألحوا على ضرورة تصوير الحركة فى ذاتها، فاللوحة التى تصور طفلاً يعدو لا تزال

مرتبطة بالموضوع الأساسى نفسه وهو الطفل، مهما يكن من تراكب الأشكال المختلفة لهذا الطفل فى اللوحة.

والنوع الثانى من الحركة هو ما يسمى بالحركة المحض، أى الحركة التى لا ترتبط بالأشياء العيانية ذات المدلول المحدد، كالطفل والشجرة والغدير والقط. إنها الحركة المجردة من الأشياء، أى التى لا تستند إلى أى مدلول موضوعى للأشياء، متعارف عليه بين الناس. وهذا النوع من الحركة لا يتحقق إلا فى الفن التجريدى، حيث يتحطم الكيان الموضوعى للأشياء ذاتها، ولا تكون اللوحة سوى مجرد خطوط وأشكال وألوان منسقة على نحو بعينه.

وقد عرفنا أن الأسلوب الوحيد الذى رفض الكيان الموضوعى للأشياء ولم يحفل بتصويرها هو الأسلوب التجريدى. ومن أجل ذلك تمكن الفنان التجريدى من التعبير عن الحركة فى ذاتها، أو الحركة الصرفة، بطريقة أكثر إقناعاً مما حاوله المستقبلليون.

إننا نشعر فى الفن التجريدى بالحركة، ولكن بلا تعيين. وربما كان سر نجاح الفن التجريدى فى تصوير الحركة راجعاً الى تحطيم هذا الفن لكل المقومات المكانية للأشياء، أى لتحلله من القيود المكانية الى أبعد حد مستطاع، ودنوه الشديد من البنية الزمانية الصرفة للوجود، تلك البنية التى تتحرك فيها الموسيقى فى طلاقة وحرية.

والحق إن كل المحاولات التى بذلت لإدخال الحركة فى التصوير بوصفها الموضوع الأساسى قد واجهت نفس الصعوبات التى واجهتها الحركة التكعيبية، ما دامت هذه المحاولات لم تسكر

الكيان الموضوعى للأشياء التى تصورها. وبالنسبة إليها كان لابد من ابتكار مادة جديدة تتحرك بذاتها، أو ابتكار رمزية جديدة على الأقل، تكون قادرة على تجسيم الحركة بطريقة معقولة. وقد أثبت الرمز المستقبلى عدم كفايته.

لقد تميز التحليل لدى المستقبلين بالذكاء والمهارة، ولكن التركيب كان على العكس قليل الإقناع. وفضلاً عن هذا فقد تطلب فن النحت المستقبلى كما تطلبت اللوحة المستقبلية جهداً عقلياً كبيراً من المتلقى، لأنه كان ملزماً بأن يستعيد فى تصويره فكرة الحركة وتطورها، بمعنى أنه ملزم بأن يبنى فى عقله الحركة الناتجة عن تمثله البصرى للصور المختلفة، كما هو الشأن فى الفيلم.

ومع أن جهود المستقبلين فى تصوير ما سموه الحركة الصرف لم تكن موفقة فقد كانت على كل حال بداية لمواجهة مشكلة الزمن فى الفن مواجهة جديدة. وقد فتحت محاولاتهم فى هذا المجال الباب أمام ظهور ما سعى فى العصر الحديث بالفن السابع، وهو فن السينما. وقد أفاد منها «بارانوف روسينى»، المصور النحات الروسى، فى محاولته تصوير الحركة فى الشيء نفسه... وقد هدته تجاربه الى استكشاف ما سماه بالبعد الرابع للصورة، وهو ليس شيئاً سوى البعد الزمنى. فديناميكية الحياة والأشياء تقضى بأن يأخذ المصور فى اعتباره هذا البعد الزمنى للأشياء الواقعة، وأن يكون تصويره بذلك عاكساً لهذه الديناميكية.

لقد اعتقد «روسينى» أنه من الممكن تحقيق هذا الفن

الديناميكي الجديد ذى البعد الرابع عن طريق وضعه الصور الملونة الواحدة بعد الأخرى بنفس الطريقة التى توضع بها الجمل الموسيقية. وقد شاء بذلك أن يقيد عين المتلقى بالتلاعب اللونى كما تقيد الموسيقى إذن المستمع بالأنغام. وقد ابتكر لتحقيق هذا الهدف جهازاً بصرياً خاصاً.

ولكن فيم يختلف هذا عن طريقة الفنان القديم؟ ألم نقل إن الفنان المصرى القديم كان كذلك يرسم الأشياء فى سلسلة متتابعة من الصور؟

بلى، ولكن هناك فرقاً هو أن الفنان القديم كان يجعل كل صورة مع ذلك قائمة بذاتها تحكى جزءاً من قصة أو من فعل ممتد. أما الفنان الحديث فقد أنشأ علاقة تداخل بصرى بين الصورة وما يسبقها وما يليها، شأنها فى هذا شأن الجمل الموسيقية التى هى تكرار متطور للجمل الموسيقية الأساسية. ففى هذه الحالة يظل هناك جزء أساسى من هذه الجمل الرئيسية قائماً فى الجمل التى تليها، مع تنويع يجعل هذه الجمل الجديدة فى الوقت نفسه ممثلة لحركة جديدة، هى ذاتها حركة الجمل الرئيسية. وبنفس هذه الطريقة يرسم المصور مجموعة الصور المتتابعة وكأنه يوقع لحناً موسيقياً. ولوحة «روسينى» التى عنوانها «السيمفونية رقم واحد» تدل - من مجرد عنوانها - على رغبته فى أن يحيل الفن التشكيلى إلى نوع من الموسيقى. والموسيقى - كما نعرف - هى الفن الزمانى الصرف. ومع أن هذه الموسيقى لا تزال مرتبطة بالمكان، تقرؤها العين ولا

تسمعيها الأذن، فإنها مع ذلك تحاول استعارة المنهج التركيبي للموسيقى.

ولقد تحقق أخيراً تحويل الصورة إلى شكل متحرك على يد «فايكنج إجلنج»، مبتكر الأفلام التجريدية، وذلك عن طريق تتابع الصور وتراكبها، تلك الصور التي تتغير وتتطور مع الحركة بحيث تصبح هي ذاتها حركة.

وقد كتب «كارل هلين» يقول : «من الواضح أن «فايكنج إجلنج» هو أول ممثل للفن الحديث، يصنع صوره بطريقة واعية كل الوعي، في علاقة مباشرة مع الزمن. وهو أول من وضع سيناريو لقصة الفيلم. وقد اهتم اهتماماً بالغاً بتجارب المستقبلين، كما عرف «روبرت ديلاوني»، الذي حاول تصوير الحركة من طريق سلسلة من الصور المنعكسة».

ومن ثم كانت اللوحة عند «إجلنج» تبلغ في عرضها حوالى خمسين سنتيمتراً، وتصل في طولها الى سبعة أمتار. وكان يصف فيها الصور الواحدة بعد الأخرى بطريقة خاصة. فعندما يتحرك الإنسان بنظره في اللوحة من اليمين الى اليسار تبدو له اللوحة كأنها تحاول للصورة السابقة عليها ؛ فالصور مرتبة في مجموعات، وفي سياق مطرد. على أن الإيهام لم يكن هدفاً فنياً بالنسبة لإجلنج ؛ فهو لم يشأ أن يحدث إيهاماً لا بالمكان ولا بالحركة كما كان الشأن في محاولة المستقبلين، بل استخدم الصور التجريدية والحركة الحقيقية. ومن ثم كانت لوحاته مصورة كما تؤلف القطعة الموسيقية.

وقد انتهت كل هذه المحاولات الى الفن السينمائي، حيث يتلاشى جمال الصورة المفردة ويحل محله جمال الحركة الحقيقية. وهكذا كان الفن السينمائي، بكل ما دخل عليه من أساليب مختلفة، نتيجة مباشرة لمغامرة الإنسان في النصف الأول من القرن العشرين في مجال الفن التشكيلي، ومحاولته تصوير الحركة، أى الزمن، بوسائل غير زمنية.

وبعد، فهل انتهت مغامرات الإنسان في سبيل فهم الحياة والتعرف على نفسه والتعبير بالفن عن كل كشوفه الروحية ؟ نستطيع أن نقول ونحن نختتم الآن هذه الفصول، إنه ربما لم يكن ما ظفر به الإنسان فى هذه المجالات حتى الآن سوى مدخل متواضع الى كشف لا نهائية فى مستقبل حياته !!

الفهرس

| الموضوع | الصفحة |
|---|--------|
| افتتاح يسير | ١١ |
| الفصل الأول : بداية البداية | ١٥ |
| الفصل الثانى : الفن المصرى القديم | ٣٥ |
| الفصل الثالث : الفن فى الحضارات القديمة | ٥٥ |
| الفصل الرابع : الفن الإسلامى | ٧٥ |
| الفصل الخامس : عصر النهضة وفن الباروك | ٩٥ |
| الفصل السادس : فن الروكوكو | ١١٥ |
| الفصل السابع : الرومىتىكىة | ١٣٥ |
| الفصل الثامن : الفن للفن والنزعة الطبعية | ١٥٣ |
| الفصل التاسع : الانطباعية | ١٧٣ |
| الفصل العاشر : القلق الروحى والتعبيرية | ١٩٣ |
| الفصل الحادى عشر : التكميية والدادية والسريالية | ٢١٣ |
| الفصل الثانى عشر : النزعة التجريدية | ٢٣٣ |
| الفصل الثالث عشر : الزمن والمستقبلية | ٢٥٣ |

رقم الإيداع : ١٣٧٣٥ / ٢٠٠٣

الترقيم الدولي : 1 - 8715 - 01 - 977 - I. S. B. N.



وبعد أكثر من عشرة أعوام من عمر مكتبة الأسرة
نستطيع أن نؤكد أن جيلاً كاملاً من شباب مصر نشأ
على إصدارات هذه المكتبة التي قدمت خلال الأعوام
الماضية ذخائر الإبداع والمعرفة المصرية والعربية
والإنسانية النادرة وتقدم في عامها الحادى عشر
المزيد من الموسوعات الهامة إلى جانب روافد الإبداع
والفكر زاداً معرفياً للأسرة المصرية وعلامة فارقة في
مسيرتها الحضارية .

سوزان مبارك

Bibliotheca Alexandrina



0615570



التنفيذ

الهيئة المصرية العامة

التمن ٣ جهات